Ueber
Programm-Musik.

Abhandlung

zur

Erlangung der philosophischen Doctorwürde

auf der Universität zu Rostock

von

Eduard Kreuzhage

aus Osnabrück.

Osnabrück.

Druck von A. Liesecke.

1868.

Ueber Programm-Musik.

Die Frage nach der Berechtigung der „Programm-Musik“ ist eine Frage nach dem Inhalt der Musik, denn unter Programm-Musik verstehen wir diejenige Musik, die in einer Ueberschrift oder in einem mehr oder weniger detaillirten Programm den „geistigen Inhalt“ mit Worten verzeichnet, den der Componist in den Tönen zur Erscheinung zu bringen versucht hat. Selbstverständlich kann hier nur von der Instrumentalmusik die Rede sein, da in der Vocalmusik die Idee eines Satzes deutlich in den Worten des Gesanges ausgedrückt ist, während in jener die wortlosen Töne und Tonformen an und für sich keine bestimmte Bedeutung haben. Unsere Aufgabe nun ist es zu untersuchen, ob ein Programm, selbst nur eine einfache Ueberschrift im Stande ist, die geistige Bedeutung eines Tonstücks zu erklären, ob überhaupt die reine Instrumentalmusik — denn nur von dieser sprechen wir hier und im Folgenden — die Mittel besitzt, um zur Darstellung bestimmter Ideen zu dienen.

Bei der Betrachtung eines jeden Kunstwerks ist man gewohnt von zwei verschiedenen Gesichtspunkten dasselbe anzusehen, man unterscheidet Inhalt und Form und bezeichnet als den ersteren die Idee, die der Künstler zur Erscheinung zu bringen sucht, als die zweite die Art und Weise, wie er diese in der Materie, dem Stein, der Farbe und dem Wort künstlerisch gestaltet. Die doppelte Frage ist, was das Kunstwerk darstellt und wie es darstellt. Dieser Grundsatz ist bei der Sculptur, Malerei und Poesie anerkannt und als im Wesen der drei Künste begründet zum Grundprincip der ästhetischen Beurtheilung erhoben worden. Erst die Verbindung der beiden Factoren, einer schönen Idee mit einer schönen Form, schafft das vollendete Kunstwerk.

Anders ist es mit der Musik. In dieser Kunst, die im Laufe der beiden letzten Jahrhunderte sich rasch zu einer solchen Höhe emporgeschwungen hat, daß sie in ihrer Popularität, ihrem Einfluß auf die ganze gebildete Menschheit den übrigen Künsten, selbst der Poesie, fast den Rang abgelaufen hat, in dieser Kunst schwankt diese Principienfrage noch immer hin und her; eine klare, allgemein als unumstößlich richtig anerkannte Antwort fehlt noch. Man muß aber auch sagen, daß diese Frage eigentlich erst in unserer Zeit aufgeworfen, wenigstens gründlich erörtert ist und erörtert werden konnte, weil überhaupt erst unsere Zeit eine eigentliche Aesthetik der Tonkunst geschaffen hat. Dies ist natürlich, denn wenn auch die Keime zur Entwicklung der Musik alt sind, wie die jeder andern Kunst, so lagen sie doch Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch unentwickelt, wir kennen keine Meisterwerke grie-

chischer oder römischer Musik, wie bei den übrigen Künsten, deren Entwicklung wir auf die uns bekannten Werke der Alten zurückführen; erst das Mittelalter erweckte die Tonkunst zu einem allmählig aufblühenden Leben, und erst die Neuzeit führte sie, namentlich in Deutschland, zu rascher Entwicklung und höchster Vollendung. Lange dauerte es, ehe die Jahrhunderte lang gleich einem Handwerk wenig geachtete Musik in der öffentlichen Meinung den Rang einer wirklichen Kunst errang, ehe die ästhetische Forschung es der Mühe werth hielt sich mit ihr zu beschäftigen.

Da man nun, wie vorhin gesagt, bei den übrigen Künsten gewohnt war als Hauptbedingung eines Kunstwerks die Verbindung einer schönen Idee mit einer schönen Form anzusehen, so glaubte man hierin das Grundprincip aller Künste zu finden und adoptirte diese ästhetische Ansicht als selbstverständlich richtig auch für die Musik. So war das musikalische Dogma, die Idee der Musik sei die Darstellung von Gefühlen und Affecten, ihre Form seien die Töne. Der Satz „Musik ist die Kunst, bestimmte Empfindungen durch geregelte Töne auszudrücken," ist die von Matthesons „Vollkommnem Kapellmeister" bis zu Dommers „Elementen der Musik," also durch $1^1/_2$ Jahrhunderte bei allen musikalischen Schriftstellern wiederkehrende, nur mit verschiedenen Worten ausgedrückte Ansicht über das Wesen der Musik. Ja noch bestimmter gefaßt tritt sie in Hands „Aesthetik der Tonkunst" hervor: „Die Musik stellt Gefühle dar. Jedes Gefühl und jeder Gemüthszustand hat an sich und so auch in der Musik seinen besonderen Ton und Rythmus. Man kann der Musik eine weit größere Bestimmtheit der Darstellung zuschreiben, als irgend eine Kunst besitzt, u. s. w." Daß diese Ansicht, niemals gründlich untersucht, fast unangefochten bis zur Jetztzeit als die allein richtige gelten konnte, hat außer in der bereits erwähnten späten und fast allzuraschen Entwicklung der Musik wohl darin seinen Grund, daß die Componisten der früheren Zeit in ihrer einfachen und oft mangelhaften allgemeinen Bildung und bei ihrem unausgesetzten Produciren sich wenig um eine philosophische Begründung ihrer Kunst kümmerten, ferner darin, daß die ästhetischen Schriftsteller die durchaus nothwendige Kenntniß der Musikwissenschaft zu wenig besaßen, um über dieselbe erschöpfend urtheilen zu können, und schließlich darin, daß die vorhergehenden Jahrhunderte fast ausschließlich Vocalmusik schufen und pflegten, bei der natürlich der zu Grunde liegende poetische Text die Forderung einer das Kunstwerk beseelenden Idee erfüllte und zu der Ansicht leitete, die Musik sei nur eine höhere, idealere Sprache. Aber wie das Kunstwerk die Aesthetik, nicht diese jenes hervorruft, so war es auch bei der Musik. Die reine, absolute Musik, die Instrumentalmusik, die vor der Vocalmusik das Recht hat als selbstständige, eigenthümliche Kunst zu gelten, weil sie nur aus dem eigensten Material der Musik, den Tönen schafft und nicht wie jene der Worte bedarf, die Instrumentalmusik entwickelte sich durch Haydn, Mozart, Beethoven und ihre Nachfolger zu einer solchen reichen Blüthe, daß sie vor der Vocalmusik das Interesse des intelligenten Theils des Publikums auf sich zog und die Frage nach ihrer Bedeutung und ästhetischen Begründung unabweisbar anregte. Man war der Ansicht, daß die Zeit des gleichsam instinctmäßigen, naiven Schaffens vorüber sei, daß es die Würde der Kunst- und der Künstler verlange, über das Wesen der Musik klar zu denken, sich ihrer Aufgabe und Ausdrucksfähigkeit bewußt zu werden. Waren schon Beethovens Werke, namentlich seine spätern, das große Problem, an dessen Lösung sich Künstler und Schriftsteller versuchten, so drängte die neuere Richtung

der Musik, als deren Hauptrepräsentanten wir Schumann ansehen, und vor Allem die neuste, von Liszt eingeschlagene Richtung, mit steigender Nothwendigkeit zu einer endgültigen Beantwortung der Frage nach dem wahrem Wesen der Instrumentalmusik. So begann der Streit, der bald auf das heftigste entbrannte, und der der Musik von wirklichem Nutzen sein kann, da gebildete Künstler und Musikgelehrte, die durch Wort und That zugleich handeln, an der Spitze der Partheien stehen.

Beide Partheien berufen sich sonderbarer Weise auf Beethoven als ihren Hauptvertreter, obgleich gerade von diesem ab ihre Wege sich vollständig trennen. Die eine dieser Partheien manifestirt sich als eine conservative, indem sie in Beethoven eigentlich den Schlußstein, das Ziel der Instrumentalmusik, namentlich der Symphonie sieht und einen wesentlichen Fortschritt weder in der ihr folgenden Kunstrichtung anerkennt, noch in der neusten, die sie aus musikalischen und ästhetischen Gründen überhaupt vollständig verwirft. Die andere Parthei, eben diese neuste Richtung der s. g. „Zukunftsmusik“ oder, wie sie sich selbst etwas ungerechtfertigt nennt, der „neudeutschen Schule“, die um jeden Preis einen Fortschritt will und anstrebt, behauptet, Beethoven habe nur das Fundament zu dem neuen Bau der „Programm-Musik“ gelegt, den weiter auszuführen ihre Aufgabe sei, und diese Aufgabe habe ihr Hauptvertreter Liszt bereits glänzend gelöst.

Diese verschiedenartigen Ansichten basiren im Grunde auf einer gänzlich verschiedenartigen Auffassung des Wesens der Musik überhaupt. Als die Schlußfolgerung der Zukunftsmusik in dieser Beziehung können wir etwa diese bezeichnen: „Es ist das Grundgesetz aller Künste, daß ein bestimmter geistiger Inhalt sich in eine der Idee angemessene Form kleidet, und daß beide vereint das Kunstwerk bilden. Unstreitig hat nun die Musik die Macht und Aufgabe, durch Töne Gefühle auszudrücken, und durch das Gefühl sollen Vorstellungen in uns erweckt werden. Um nun diesen Tonfolgen eine innere Begründung, ein logisches, von aller Willkür freies Gesetz zu geben, da sie nur Mittel zum Zweck sind, müssen sie sich streng der darzustellenden Idee, dem darzustellenden Charakter unterordnen. Dieser ist es, der die Form schafft; eine überhaupt als Norm dienende Form, wie wir sie z. B. in den älteren Symphonien und Sonaten finden, hat keine innere Nothwendigkeit, ist also nur Schablone und zur Trägerin neuer Ideen an sich ungeeignet. Da es aber die Aufgabe jeder Kunst ist, Ideen und Charaktere zur vollendeten Erscheinung zu bringen, so hat auch die reine Instrumentalmusik als selbstständige Kunst die Macht, einen bestimmten Charakter, eine bestimmte Situation, einen dramatisch lebendigen Vorgang zu veranschaulichen, seien diese aus der wirklichen oder erträumten Welt, aus Gegenwart, Sage oder Geschichte genommen.“ Sind diese Consequenzen richtig, so ist auch die Programm-Musik im Wesen der Kunst begründet und diese Richtung der neuesten Zeit als ein großer, wirklicher Fortschritt anzusehen, gleichsam als der Uebergang des unbewußten Schaffens zum bewußten. Diese Consequenzen aber verwirft die Gegenparthei durchaus, sie sagt: „die Musik ist eine Kunst, die man nicht mit dem Maßstabe der übrigen Künste messen kann, es ist nicht ihre Aufgabe, Gefühle auszudrücken, noch weniger, bestimmte Vorstellungen in uns zu erregen, die, wie in den übrigen Künsten, die Gestalt einer Individualität, einer dramatischen Situation annehmen können; dieses Darstellungsvermögen besitzt sie nicht, es liegt weit jenseits ihrer von der Natur gezogenen Grenzen, da die Töne nichts dergleichen erkennbar gestalten können. Dies sehen die Anhänger der Zukunftsmusik im Grunde

selbst ein, denn da sie der Ausdrucksfähigkeit der Musik in ihrem Sinne selbst mißtrauen, suchen sie ihr mit dem Programm zu Hülfe zu kommen, auf dem sie den vermeintlichen Inhalt ihrer Musik verzeichnen, der sonst außer dem Componisten keinem Hörer verständlich sein würde. Dies aber ist ein rein äußerliches, unmusikalisches Mittel. Ein Unterschied des Inhalts und der Form ist überhaupt in der Musik im Sinne der übrigen Künste nicht vorhanden. Ein außermusikalischer Inhalt existirt gar nicht, ein musikalischer Gedanke ist nicht etwa eine Vorstellung, ein Bild des Geistes, das, wie durch Farben und Worte, so durch Töne zur künstlerischen Erscheinung kommt, sondern von dieser gar nicht getrennt zu denken, es ist Alles Form, aber nicht leere Form, die erst die Idee ausfüllen muß, sondern an sich schon „„erfüllte Form"". Was wir hören, ist das Kunstwerk, was wir uns dabei vorstellen, ist diesem in seinem Wesen fremd; der Inhalt und Zweck der Musik liegt nur in dieser selbst, nicht außer ihr." Wir sehen, diese Ansichten der beiden Parthein stehen sich vollständig feindlich gegenüber, so auch natürlich die Werke, die von diesen verschiedenen Kunstansichten ausgegangen sind. Wo ist nun das Rechte zu finden? Auf den Vorwurf, daß das Programm ein rein äußerliches Hülfsmittel sei, antworten die Anhänger der Programm-Musik, daß es vielmehr vom ersten Entstehen der Instrumentalmusik an bis auf die Gegenwart eng mit derselben verwachsen sei, und machen außer der vermeintlichen innern Berechtigung auch namentlich das historische Recht für sich geltend.

Wir wollen bei der Untersuchung dieser Streitfrage vorläufig den historischen Standpunkt beibehalten, da wir hierbei hinreichend Gelegenheit haben, auch vom ästhetischen Standpunkt aus zu untersuchen und von den ersten Anfängen der Programm-Musik bis zu dem gegenwärtigen Stande derselben die allgemeine Entwicklung zu verfolgen.

Sehen wir uns in der ältern Musikgeschichte um, so sehen wir auch mit den ersten Anfängen der Instrumentalmusik, namentlich der Klaviermusik, sogleich die Programm-Musik in voller Blüthe stehen, und zwar tritt sie in einer Weise auf, die uns sogar jetzt, wo sie wiederum eine gewisse Herrschaft erlangt hat, im höchsten Grade komisch und kindisch erscheint. Das Anführen einiger Titel und ausführlicher Programme derartiger Musik, wie sie als curiosa auf uns gekommen sind, wird zur Charakterisirung der damaligen Geschmacksrichtung genügen.

Da finden wir die Schlachten des 30-jährigen, 7-jährigen und anderer Kriege musikalisch illustrirt, die Schlachten bei Prag, Lützen, Höchstädt, Malplaquet, Leuthen, Kunersdorf wurden zu Symphonien und Sonaten, die musikalisch allerdings alle nur sehr geringen Werth hatten und deshalb längst der Vergessenheit anheimgefallen sind. So schrieb schon früher Clement Jannequin (1560) die Schlacht bei Marignano, in der „die Signale der französischen Reiterei, der Lärm des schweren Geschützes, das Sausen der Kugeln" u. s. w. dargestellt und die kämpfenden Franzosen und Schweizer charaktrisirt wurden; derselbe Componist verfaßte auch les cris de Paris, ein musikalisches Gemälde des Pariser Marktspectakels. Von Ende des 18. Jahrhunderts stammt eine „Belagerung Belgrad's" her, „historisch türkische Fantasie oder Sonate für Klavier und Violine" mit genauer Bezeichnung des Inhalts: „Türkische Musik im Lager — Die Mannschaft steht unter dem Gewehr — Gewöhnliches Geschrei und Heulen der Türken — Der Feldpater giebt den Segen — Panischer Schrecken verbreitet sich vor dem k. k. Heere — Die Vorstädte werden mit Sturm genommen" u. s. w. Johann Kuhnau (1700)

verfaßte verschiedene „Biblische Historien nebst Auslegung“ in Sonatenform für das Klavier, so eine Sonate „der von David vermittelst der Musik curirte Saul“, eine andere „Jacobs Heirath“, eine dritte „die Thaten Gideons“. So hört man z. B. in der Sonate „Jacobs Heirath“ in verschiedenen Sätzen „die Freude des ganzen Hauses Labans über die Ankunft des lieben Vetters Jacob — Jacobs durch den verliebten Scherz erleichterte Dienstbarkeit — dessen Hochzeit, die Glückwünsche und das von der Rahel Gespielinnnen gesungene Brautlied — den Betrug Labans“ u. a. Ein noch seltsameres Werk der Art stammt von dem Componisten Joseph Werner (1748) „Neuer und sehr curios musikalischer Instrumental-Kalender, Parthienweis, mit 2 Violinen und Baß, in die 12 Monate eingetheilt, und nach eines jedweden Art und Eigenschaft mit Bizarrerien und seltsamen Erfindungen“. Unter andern drückt er hierin die Jahreszahl 1748 durch ein Fugenthema aus, welches auf g in den Intervallen 1, 7, 4, 8 sich aufbaut. So hat auch der durch seine Kirchencompositionen bekannte Organist Dietrich Buxtehude „die Natur und Eigenschaft der Planeten“ in 7 Klaviersonaten veranschaulicht. Klingt dies nicht Alles wie eine Parodie auf diese Musikrichtung? und doch war es sehr ernst gemeint und geschrieben, und hunderte ähnlicher Musterstücke einer Geschmacksverirrung mögen in alten Bibliotheken liegen oder wie fast die ganze Musik jener Componisten verloren gegangen sein.

Zu verwundern aber ist es, daß selbst die damaligen Musikgelehrten, die musikalischen Aesthetiker mit diesem widersinnigen Treiben einverstanden waren und gleich den Componisten und dem Publikum an eine derartige Darstellungsfähigkeit der Musik glaubten. So schreibt der verdienstvolle, strenge Kunstrichter der Händel'schen Zeit, Mattheson, dem man trotz seiner Rivalität gegen Händel in seinen sehr zahlreichen theoretischen Schriften ein feines Kunstgefühl nicht absprechen kann, unter anderm über den berühmten Organisten Froberger (1635): „Dieser Componist hat auf dem bloßen Klaviere ganze Geschichten mit Abmalung der dabei gegenwärtig gewesenen und Theil daran nehmenden Personen sammt ihren Gemüthseigenschaften gar wohl vorzustellen gewußt. Unter andern ist bei mir eine Allemande mit der Zubehör vorhanden, worin die Ueberfahrt des Grafen von Thurn und die Gefahr, so sie auf dem Rhein ausgestanden, in 26 Noten-Fällen ziemlich deutlich vor Augen und Ohren gelagert wird. Froberger ist selbst mit dabei gewesen.“ Daß so auch die Kritiker in diesem großen Irrthume über das Wesen der Kunst befangen waren, läßt sich daraus erklären, daß die Kritik selten oder nie eine Richtung der Production hervorruft, sondern sich meistens auf den Boden stellt, auf den jene sich zuvor gestellt hat, und von den verkehrten Zeitansichten ebenso befangen ist, als die productive Kunst. Außer jenen angeführten Beispielen, die schlagend genug sind, um ein Dutzend anderer, die wir noch anführen könnten, überflüssig zu machen, gab es genug Symphonien und Sonaten, die etwas weniger absurd die Darstellung von Jagden, Seefahrten und ähnliche Themata gewählt hatten, in denen Hornfanfaren, fröhliche Marschrythmen, sanftes Auf- und Abwogen und sturmähnlich erregte Allegros wenigstens eine erkennbare Nachahmung des natürlichen Schalles und der Bewegung zeigten, die sich aber auch oft in das unmögliche Malen bestimmter Situationen verloren.

Die Symphonia a programma oder pittorica spielte eben damals eine große Rolle, und wenige vermochten sich von diesem Zeitgeschmack frei zu machen; selbst große Componisten machten ihr von Zeit zu Zeit kleine Concessionen. So finden wir selbst bei Sebastian Bach, dem die Musik zu hoch

stand, um sie eine derartige komische Rolle spielen zu lassen, unter seinen unzähligen Klavierstücken ein ganz vereinzelt dastehendes Exempel dieser Programm-Musik in seinem Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo, in dem die einzelnen Sätze Ueberschriften tragen wie: Adagio. „Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten,“ ferner „Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen“ u. s. w. Wir können wohl mit Recht behaupten, daß dieses Musikstück nur als ein unschuldiger Scherz des großen Meisters angesehen werden kann, denn die figurirten und fugirten Sätze dieses Capriccio sind genau in derselben Art geschrieben wie seine übrigen namenlosen Klavierstücke, und keinem Menschen würde beim Anhören dieses Capriccio in den Sinn kommen, daß es etwas besonderes darstellen wolle. Unmöglich kann auch der verschiedene Stimmeneintritt eines Fugenthemas in einer wohlgesetzten Fuge „unterschiedliche Unglücksfälle“ bedeuten, dazu gehörten doch wenigstens mehrere unterschiedliche Themen. Und daß das Ganze ein harmloser Scherz ist, erhellt wohl daraus, daß es mit einer Arie des Postillons und einer nachahmenden Fuge dieses Posthorngesanges schließt; in diesem Satze hört übrigens auch die Programm-Musik auf, denn das Posthorn ist ein musikalisches Instrument, und seine Töne sind also musikalisch verwendbar, auch für eine Nachahmung auf dem Klavier. Dieses vereinzelte Beispiel hat für die Programm-Musik nicht den geringsten Werth, ebensowenig, was wir in dieser Richtung bei den anderen großen Componisten jener classischen Epoche, Händel, Gluck, Haydn und Mozart hier und da zerstreut finden. Bei diesen beschränkt es sich fast ausschließlich auf ihre größern Vocalcompositionen, wo der folgende gesungene Text eine malerische Begleitungsfigur der Instrumente erklärt. So beginnt, um einige Beispiele anzuführen, der erste Act der Iphigenie in Tauris von Gluck mit einer prächtigen Instrumental-Einleitung, Meeresruhe und Sturm darstellend, über deren Bedeutung wir bei der Aufführung auf der Bühne keinen Augenblick unklar sein können; in dem Chor „Und es kam der Fliegen Gewühl“ in Händels Israel in Egypten malt das Orchester das Schwärmen und Summen der Fliegen, in einem andern Chor desselben Oratoriums die einbrechenden Fluthen des rothen Meeres. Dergleichen wäre an sich unverständlich, und wir würden aus der Musik weder auf die Fliegen noch das rothe Meer rathen, aber sie dient nur als Fundament des Chors, das verständliche Wort des Gesanges versetzt uns in die Situation, und hier ist das Malen der Instrumentalmusik, die uns nur die Bewegung der Fliegenschwärme und Wasserfluthen veranschaulichen hilft, am Platze, wenigstens erlaubt und verständlich. Nie aber ist es diesen Meistern eingefallen, uns in selbstständigen Orchesterwerken derartige nur an solchen Stellen erklärbare Schilderungen vorzuführen. Bei den genannten Componisten beschränkt sich das der Programm-Musik in etwa Verwandte lediglich auf eine rythmische Malerei und Nachahmung von Naturstimmen und Naturereignissen; und das bewegte Meer, das Rollen des Donners, das Rieseln des Baches, die Stimmen der Vögel sind allerdings musikalisch darstellbar, weil der formlose Schall der Natur und der bestimmte Ton der Musik im Grunde eines Ursprungs sind und beide auf einer tönenden Bewegung beruhen. Was wir in der Natur in den verschiedensten Arten des Schalles und Klanges hören, wird zwar Niemand Musik im Sinne der Kunst nennen können, aber der künstliche Ton wird uns leicht an den verwandten unkünstlichen Schall erinnern.

In dieser Art musikalischer Malerei ging von den genannten Meistern am weitesten Haydn, der die jetzt als ziemlich veraltet betrachtete Spielerei alle möglichen Stimmen von Thieren nachzuahmen besonders liebte, diese Liebhaberei aber auch mit viel Geschick, liebenswürdiger Naivität und frischem Humor zur Geltung brachte, so daß uns bei seiner kindlich unbefangenen Natur doch Alles hübsch und natürlich erscheint, was uns bei seinen Nachahmern schon gesucht und kindisch klingt. Seine Jahreszeiten, Schöpfung und andere Werke liefern uns hierzu Belege genug. Daß er in der Ouvertüre zur Schöpfung das „Chaos" darstellt, wird uns erst durch den Zusammenhang mit dem folgenden Texte klar, ebenso, daß die Ouvertüre der Jahreszeiten „den Uebergang des Winters zum Frühling" enthält; in letzterer finden wir eigentlich nur ein von einigen Largotacten eingeleitetes, frisches und selbständig schönes Allegro, das zu dem im Folgenden besungenen Frühling hinleitet und durch seine rythmische Lebendigkeit uns im Zusammenhang mit dem zu Erwartenden an das jung aufkeimende Leben im Frühling erinnern kann. Weiter, schon zu weit ist er aber gegangen in der Einleitung zum dritten Theil, dem Herbste, da sie als Ueberschrift „des Landmanns freudiges Gefühl über die reiche Erndte" führt. Diesen Inhalt aus dem so bezeichneten Allegretto herauszulesen gehört zu den Unmöglichkeiten, es ist ein kleines Musikstück, das den Namen, den es führt, an das folgende Recitativ abtreten muß, in dem jenes freudige Gefühl auf die allein erkennbare Art, d. h. in Worten ausgedrückt ist. Und in diesem Sinne ist auch diese Ueberschrift aufzufassen, wie jede Ouvertüre oder Einleitung zu einem Gesangwerke, die an und für sich nur rein musikalischen Werth und Inhalt hat, durch ihre Beziehung zu dem folgenden erklärenden Gesange aber eine neue, ihr an und für sich nicht innewohnende Bedeutung erhält. Auf diese Frage werden wir später bei Besprechung der Ouvertürenform noch ausführlicher zurückkommen. Diese angeführten Beispiele sprechen also für die Programm-Musik im neuern und älteren Sinne gar nicht, denn bei diesen handelt es sich ausschließlich um selbstständige Orchesterwerke, und in den Symphonien, Quartetten, Sonaten der eben genannten Meister ist keine Spur einer derartigen Neigung die Darstellungsmittel der Musik über ihre Grenzen hinaus zu erweitern aufzufinden.

Ebenso steht es mit Beethoven, der von den Zukunftsmusikern als erster und größter Begründer der neuern Programm-Musik angesehen wird; denn wenn auch bei ihm ebenfalls nur sehr vereinzelt dastehende Andeutungen über einen etwaigen außermusikalischen Inhalt seiner Instrumentalwerke zu finden sind, so behaupten doch die Anhänger der neuen Richtung, alle seine Symphonien, Quartette, Sonaten seien auf ein Programm, wenigstens auf eine bestimmte Idee basirt, und ein Verständniß seiner Werke würde sehr erleichtert werden, wenn er seine ursprüngliche Absicht uns in Worten den Inhalt aller seiner Compositionen mitzutheilen, ausgeführt hätte. Von dieser Ansicht ausgehend, haben Schriftsteller, wie Elterlein, Marx, und viele andere als vermeintliche Frucht ihres Beethoven-Studiums uns genaue Darstellungen des Inhalts seiner Werke geliefert, weniger des musikalischen Inhalts, wie sich aus den Themen das Werk aufbaut, als besonders des s. g. geistigen, welches Object der Darstellung vom Componisten zu Grunde gelegt sei, wie er dieses durch alle Stadien geistiger Entwicklung geführt habe. Daß derartige Commentare für diejenigen Dillettanten, die zum Verstehen rein musikalischer Schönheit noch nicht herangereift sind, also für den größern Theil des Publikums einen gewissen Werth haben können, wollen wir gern zugestehen, aber es

braucht wohl kaum erwähnt zu werden, welch weiter Spielraum hiemit der ganz subjectiven, willkürlichen Auffassung des Einzelnen vergönnt ist; eine Vergleichung dieser Commentatoren beweist hinlänglich, daß sie je mit verschiedenen Augen und Ohren Verschiedenes gesehen und gehört haben. Wenn es nun auch nicht ohne Interesse ist zu erfahren, was diese und jene mehr oder weniger geistreichen Männer sich gedacht haben, so ist es doch viel verlangt, diese ganz individuellen Ansichten dem Componisten unterschieben und dem Hörer als die wahren Intentionen desselben aufnöthigen zu wollen. Es sind nur mehr oder minder poetische Phantasien, die nichts dazu beitragen ein Kunstwerk als musikalisches zu erklären und uns in ihrer Unvollkommenheit noch mehr dazu drängen uns nur durch rein musikalische Kritik Klarheit zu verschaffen. Hätte Beethoven selbst die ernsthafte Meinung gehabt, daß zum vollen Verstehen seiner Compositionen auch ein Verständniß des „dargestellten geistigen Inhalts“ erforderlich sei, so würde er uns auch ohne Frage diesen Schlüssel zur Lösung seiner musikalischen Räthsel vererbt haben. So aber können wir nur der Aeußerung seines Biographen Schindler mißtrauen, der ihn die Absicht, zu allen seinen Werken poetische Inhaltsandeutungen zu veröffentlichen, aussprechen läßt, da er selbst es liebt nach außermusikalischen Ideen in des Meisters Werken zu spioniren. Leider hat Beethoven selbst durch einzelne Ueberschriften und hingeworfene Aeußerungen zu dieser irrthümlichen, so sehr verbreiteten Auffassung beigetragen, er würde seine Zunge und Feder gehütet haben, hätte er geahnt, zu welchen Beweisen man seine Autorität gebrauchen würde.

Um von seinen Symphonien zu beginnen, so werden gewöhnlich die dritte, Es dur Heroica, und die sechste, F dur Pastorale, als Argumente der Programm-Musik angeführt, beide aber ohne jede Berechtigung. Die erstere bietet am wenigsten Veranlassung dazu, da sie ihren Namen nur von dem in einigen Sätzen vorwiegenden Charakter des Heroischen ableitet, wie vielleicht die C moll Symphonie diesen Namen mit demselben Rechte verdienen würde. Das Heroische aber ist ein Musikcharakter wie das Religiöse, Heitere, Schwärmerische, Scherzhafte u. s. w., und alle diese verschiedenen Charaktere können einem Musikstück seine bestimmte Farbe geben. Mit der Programm-Musik wäre diese Symphonie erst verwandt, wenn sie z. B. die Ueberschrift „Napoleon“ führte. Daß die beabsichtigte Dedication an Napoleon aber zu dem eigentlichen musikalischen Inhalt des Werks in keinerlei Beziehung steht, geht daraus hervor, daß Beethoven die Dedication sogleich strich, als sich der erste Consul der Französischen Republik zum Kaiser machte; dadurch wurde aber dem Verständniß kein Abbruch gethan, der heroische Charakter blieb wie vorher, und das Werk führte nun die ganz allgemeine Devise „Per festegiare il sovvenire d'un gran uomo“. Hervorgerufen mochte es allerdings sein durch Beethovens Verehrung für den Consul Bonaparte und durch die damals Europa erschütternden kriegerischen Stürme, die natürlich auch in seiner Seele ihren Wiederhall fanden. Das aber ist eine rein äußerliche Veranlassung, wie sie unzähligen Werken seiner Kunst zu Grunde liegt, denn der Componist ist ein Kind seiner Zeit, wie jeder andere Mensch, und äußern Einflüssen ebenso zugänglich; sein Kunstwerk aber streift jede Spur derselben ab, da es über der vergehenden Zeit erhaben sein und seine Schönheit in sich tragen soll. Wer aber kann beweisen, wie es als Inhalt angegeben ist, daß der zweite Satz Marcia funebre einen Gang über das Schlachtfeld, das Scherzo das lustige Soldatenleben im Lager, das Finale die glückliche Heimkehr der

Krieger bedeutet? Wo steht diese Situationsmalerei in den Tönen, so daß sie jeder klar erkennen kann? Der Trauermarsch ist eben ein Trauermarsch, das Scherzo ein Scherzo, beide von wunderbar musikalischer Schönheit, und wir dürfen wohl behaupten, daß derjenige Hörer das Verständniß nicht weniger besitzt, der in beiden Sätzen nur Musik sieht und weiter nichts, und sich nur darüber klar zu werden sucht, warum es musikalisch schön ist. Aehnlich ist es mit der Pastoralsymphonie. Wie die Heroica aus der durch Napoleon hervorgerufenen kriegerischen Stimmung, so ist die Pastorale aus dem Anschauen des friedlichen Landlebens hervorgegangen; wie jene den Charakter des Heroischen, so trägt diese den Charakter des Ländlichen. Das Pastorale ist ganz besonders eine musikalische Stimmung, da, wie wir schon bei der Besprechung Haydn's erklärt haben, der Ton der Musik mit dem ungeregelten Schall der Naturstimmen verwandt, also im Stande ist, denselben künstlich nachzuahmen. So ist der erste Satz „Ankunft auf dem Lande" nur in seiner allgemeinen Stimmung pastoral und sein Thema erinnert an die Melodien der Hirtenflöte, von einer detaillirten Ausmalung einzelnen Scenen aber zeigt er keine Spur. Ebenso ist es mit dem Andante „Scene am Bach", dessen leise auf und ab wogenden Triolen — und Sechszehntelfiguren uns durch ihre Bewegung und ihren flüsternden Klang an den sanft fließenden, murmelnden Bach erinnern; am Schluß imitiren dann die Blasinstrumente kindlich die Stimme des Kuckucks, der Nachtigall und Wachtel, was, wie schon gesagt, vollkommen veranschaulicht werden kann. Im dritten Satz, dem „lustigen Zusammensein der Landleute", geht es erregt und bunt her, wie in jedem Beethoven'schen Scherzo, in dem alle Lebensgeister losgelassen zu sein scheinen, und der Mittelsatz desselben im $^2/_4$ Takt erinnert uns mit seinen polternden Bässen deshalb unwillkürlich an das derbe Auftreten der tanzenden Bauern, weil seine Figuren uns den Klang der oft gehörten unbehülflichen Bauerntanzmusik ins Gedächtniß zurückrufen, also erinnert die Musik an die Musik. Was den vierten Satz betrifft, der die Ueberschrift führt „Gewitter—Sturm", so ist das dumpfe Tremolo der Bässe dem Geräusch des fernen Donners, das feine, leise Herniederrieseln der Geigenfiguren im Anfang dem Plätschern der Regentropfen, das mächtige Auf- und Abwogen aller Instrumente dem Brausen des Windes nicht unähnlich, hier ist es also nur die Aehnlichkeit der Natur- und Kunststimmen, die die Täuschung möglich macht; und ebenso ist es bei dem Schlußsatz „Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" wiederum der vom Felde uns bekannte friedliche Gesang der Hirtenflöte, der hier ähnlich wie im ersten Satz, nachgeahmt und ausgeführt im Gegensatz zu dem vorhergehenden tosenden Gewitter den Eindruck der nach dem Sturm zurückgekehrten Ruhe und Frische macht.

So enthält also auch diese Symphonie wie die Heroica nur eine bestimmte, mit Worten ausgesprochene S t i m m u n g, wie sie den Grundton vieler Compositionen bildet, und die Ueberschriften sind gleichsam ein Leitfaden für den Componisten, um seiner Musik durchweg den pastoralen Charakter zu geben. Wir müssen aber noch einmal betonen, daß sich aus einer musikalischen N a t u r m a l e r e i durchaus keine Folgerung für die Berechtigung irgend anderer Situationsgemälde oder Charakterbilder ableiten läßt, denn nur und allein den Schall und die Bewegung in der Natur vermag die Musik durch Ton und Rythmus annähernd zu veranschaulichen; das ruhig und still Verharrende dagegen, z. B. die Alpen, ein Bergsee, ein Saatfeld sind musikalisch nicht darstellbar.

Was ferner die C moll Symphonie betrifft, so bezieht sich Beethoven's Ausspruch über das erste Motiv der ersten Satzes „So klopft das Schicksal an die Pforte“ wohl nur auf die kurze, wirklich an das Anklopfen erinnernde Figur und weiterhin auf den Charakter des Ganzen, das gewaltige, trotzige Ringen und Kämpfen, das sich im Schlußsatz triumphirend abschließt, wir können die Musik als Nachhall seines Seelenkampfes mit einem feindlichen Schicksal betrachten; dies ist seine Beziehung zum Componisten, als Kunstwerk bedarf es jenes Ausspruchs nicht. Des Meisters „Schlacht von Vittoria“ erfordert keine besondere Besprechung, da sie in die Kategorie der bereits erwähnten musikalischen Schlachtengemälde fällt und in musikalischer Beziehung durchaus nicht auf der Höhe seiner Symphonien steht.

Vor Allem aber ist die 9. Symphonie von den Programm-Musikern für ihre Zwecke ausgebeutet, niemals ist wohl in irgend ein musikalisches Werk so viel „hineingeheimnißt“ als in dieses. Es ist aber nicht deshalb schwerer verständlich wie seine übrigen Symphonien, weil es voll eigenthümlicher Ideen, sondern weil es voll eigenthümlicher Musik steckt, wie wir sie in dieser Art bei dem Meister überhaupt in seinen zum Theil noch immer räthselhaften letzten Compositionen finden. Der über das gewöhnliche Maß Beethoven'scher Compositionen hinausgehende Umfang der einzelnen Sätze, das Seltsame, Fragmentarische der Themata des ersten Satzes, die große Breite und Verwicklung der Durcharbeitungen, die neuen, oft etwas herben Combinationen der Instrumentation, dies Alles erfordert ein mehrmaliges Hören und Studiren des Werks, ehe der Hörer es beherrschen lernt. Ist es ihm aber gelungen, so wird er sich auch über die rein musikalische Schönheit desselben vollkommen klar geworden sein. Für die ersten drei Sätze bedürfen wir keiner besondern Inhaltsangabe, um ihre wunderbare Schönheit im Ganzen und Einzelnen zu begreifen, der letzte Satz dagegen mit seinen Instrumental-Recitativen und dem „Lied an die Freude“ bleibt ein Räthsel trotz allen Versuchen, dasselbe zu lösen. Daß hier die eigentliche Form der Symphonie verlassen und diese durch den Eintritt des Chors auf ein ihr fremdes Gebiet geführt ist, ist klar, denn der Charakter der Symphonie beruht eben auf dem Rein-Instrumentalen, und für jedes Kunstwerk ist Formeinheit die nothwendigste Bedingung. Mit dem Eintritt der Singstimme tritt auch erst eine deutlich erkennbare Idee hervor, und von dem Gesang auf die vorhergehenden Sätze, namentlich auf die düstere Stimmung des ersten Satzes zurückschließend, kann man den Zusammenhang derselben vielleicht dahin erklären, daß der Meister, der sich, durch Taubheit unglücklich, durch Verkennung seiner Größe tief gekränkt, der Welt entfremdet, in den ersten Sätzen in seine phantastische, dunkle Tonwelt vergräbt, in seiner Einsamkeit der Verzweiflung nahe, durch das klare Wort sich von diesem Banne zu erlösen sucht, aus sich selbst herauszutreten strebt, um in der Freude und Freiheit der ganzen Menschheit aufzugehen. Und deshalb, um sich von diesem auf ihm lastenden Drucke auf künstlerischem Wege zu befreien, flüchtet er endlich zu dem menschlichen Worte, zu dem Liede an die Freude. Aber auch dieser aus dem Leben des Meisters hergeleitete Zusammenhang des letzten mit den ersten Sätzen würde uns, da ein Kunstwerk nur durch sich selbst erklärt werden soll, nicht künstlerisch befriedigen, wären nicht die einzelnen Theile dieses gewaltigen Schlußchors von einer so hinreißenden Großartigkeit und Tiefe poetischer Auffassung und Darstellung, daß wir vergessen, auf welchem Wege wir zu demselben gelangen, um ganz in seiner unergründlichen Schönheit aufzugehen. Dies Werk steht eben,

als ein einiges betrachtet, außerhalb allem Maaßstabe der Kunst, mit dem wir nur die drei ersten Sätze zu messen vermögen, wir müssen es hinnehmen, wie es ist, und selbst, wenn wir es nicht als reines Kunstwerk betrachten können, beugen wir uns doch der schöpferischen Macht, die sich hier offenbart. Die sehr zahlreichen Versuche, den Inhalt der neunten Symphonie zu expliciren, haben, wie sich das von selbst versteht, zu keinem befriedigenden Resultat geführt; wohin aber dies Phantasiren über Musik auch bei geistreichen Menschen führen kann, sieht man z. B. bei Griepenkerl, der in seiner Novelle „die Beethovener“ über dieses Werk wahrhaft Ungeheuerliches zu Tage bringt. Vernünftiger, aber ebenfalls mit subjectiver Willkür urtheilt Richard Wagner in seinem „Programm zur neunten Symphonie“, indem er dem Verständniß des geistigen Inhalts durch ausgewählte Parallel-Stellen aus Göthe's „Faust“ zu Hülfe zu kommen sucht, von denen er jedoch selbst gesteht, daß sie „keineswegs mit Beethoven's Werke in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgend wie durchdringend zu bezeichnen vermögen“. Und mit diesen Worten, zu denen wir noch die Anfangsworte dieses Satzes fügen: „Muß nun zunächst zugestanden werden, daß das Wesen der höhern Instrumentalmusik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist“, mit diesen Worten spricht ein Führer der neuen Richtung, der die Ouvertüren seiner Opern mit großen Programmen versehen hat, eigentlich selbst das Urtheil über sich und seine Glaubensgenossen, indem er das Wort der Musik gegenüber als völlig unzulänglich bezeichnet und die Willkür solcher Commentare zugiebt. Was nun die besprochene Symphonie betrifft, so geht das aus dem Gesagten hervor, daß sie trotz der göttlichen Erhabenheit ihrer einzelnen Theile als ein Ganzes betrachtet kein einheitliches Kunstwerk bildet, also nicht als Norm für eine neue Kunstrichtung angesehen werden darf, wie es die Anhänger der Programm-Musik zu ihren Gunsten behaupten.

Nach Besprechung der Symphonien können wir uns in Betreff der übrigen sehr vereinzelt sich vorfindenden Andeutungen und Ueberschriften von Beethoven'schen Musikstücken kurz fassen. Wenn er, über die F moll Sonate op. 57 befragt, geantwortet haben soll: „Lesen Sie Shakespeares Sturm“, so ist dieser Ausspruch für uns vollständig unverständlich und nur in sofern von Werth, als wir erfahren, daß das Lesen dieses Dramas einen musikalischen Nachhall in ihm erweckt hat, den wir aber durchaus nicht mit der Ursache in Zusammenhang zu bringen vermögen. Trotz dieses Geheimnisses bleibt uns das Verständniß und der Genuß dieser herrlichen, leidenschafterfüllten Tonschöpfung ungeschmälert. Auch für das Verstehen der Sonate Es dur op. 81, dem Erzherzog Rudolph gewidmet, ist uns durch die Ueberschrift „les adieux, l'absence et le retour“ wenig gegeben. Viele andere Sonaten könnten diesen Titel mit demselben Recht führen, denn les adieux ist ein von einem Adagio eingeleitetes Allegro, schön und in sich charaktervoll wie viele andere, doch seine Ueberschrift so wenig ausführend, wie Bach's besprochenes Capriccio; die Gefühle des Andante l'absence können wir in jedem weichen, gefühlvollen Andante finden, und le retour ist lebhaft erregt, in raschen Läufen dahinstürmend, wie der Componist es bei einem Finale liebt; es entspricht vielleicht dem Charakter eines sehnsüchtig und freudig in die Heimath Zurückeilenden, könnte aber ebenso gut den Jubel erhörter Liebe oder irgend etwas Anderes bezeichnen. Wir wissen aus der genaueren Ueberschrift Bethovens auf der Originalhandschrift, daß diese Sonate bei Gelegen-

heit der Abreise und Zurückkunft eines Oestreichischen Erzherzogs diesem zu Ehren componirt ist, während Marx und Lenz, denen diese Veranlassung unbekannt sein mochte, darin eine Episode aus dem Leben zweier Liebenden geschildert sehen, ein Beweis, daß der Charakter des Abgereisten doch nicht sehr anschaulich dargestellt sein muß, wenn er zu solchen Verwechslungen führt. Was schließlich das Entstehen des Motivs zum letzten Satz seines letzten Quartetts Fdur, op. 135 betrifft: Der schwer gefaßte Entschluß, „Muß es sein? — Es muß sein“ so kann man die komische Erklärung desselben in Schindlers Biographie finden, und wohl keiner wird so abgeschmackt urtheilen, in diesem Satz die alte Haushälterin dargestellt zu sehen, die Geld von ihrem Herrn fordert und keines erhalten kann.

Fassen wir das über die angeführten Werke Beethovens Gesagte noch einmal in's Auge, so haben wir gesehen, daß das Programmähnliche, wo es in der großen Reihe seiner Compositionen sporadisch auftritt, sich fast nur auf die Bezeichnung der vorherrschenden Stimmung oder der äußern anregenden Veranlassung beschränkt, daß aber diese Ueberschriften und Andeutungen zu dem rein musikalischen Verständniß — und dies ist das allein gültige — nichts beitragen. Die zehnmal größere Zahl derjenigen Werke, die er uns ohne jedes Vorwort übergeben hat, steht unserem Verständniß eben so nahe als jene, weil sie gleich jenen nur einen musikalischen Inhalt haben. Beethoven kannte die Darstellungsfähigkeit seiner Kunst zu gut, als daß er ihr das Unmögliche zutraute, ja man könnte die scheinbar dieser Ansicht widersprechende 9. Symphonie grade als Beleg hierfür anführen, denn er nahm das Wort des Gesanges zu Hülfe, eben weil er eine bestimmte Idee aussprechen wollte und in der reinen Instrumentalmusik nicht die Möglichkeit dazu fand. Deshalb sagt Jahn den zahlreichen, haltlosen Erklärungsversuchen Beethovenscher Compositionen gegenüber sehr richtig: „Wir können zufrieden sein, daß Beethoven (diese wenigen Ausnahmen abgerechnet) solche Worte nicht ausgesprochen hat, welche nur zu Viele zu dem Irrthum verleitet haben würden, wer die Ueberschrift verstehe, der verstehe auch das Kunstwerk. Seine Musik sagt Alles, was er sagen wollte.“

Aehnlich wie bei Beethoven finden wir auch bei andern ungefähr gleichzeitigen Meistern einzelne Spuren, concrete Begriffe und Vorstellungen musikalisch zu entwickeln. Clementi, der feine Meister der Sonate, dieser strengsten aller Kunstformen, der Vertreter der ältern „classischen“ Richtung auf dem Pianoforte, schrieb unter seinen spätern Werken auch eine Sonate „Didone abbandonata, Scena tragica“, von der Riehl mit Recht bemerkt, daß sie in allen Sätzen viel zu gut sei für einen so geschmacklosen Titel. Spohr dessen maßvollem, elegischem Wesen alle gewaltsamen Neuerungen zuwider waren, ließ sich doch zu einigen der Programm-Musik verwandten Symphonien verleiten, wie die „Weihe der Töne“ und die „Historische Symphonie“, obgleich auch diese im Vergleich der neuesten symphonischen Dichtungen noch sehr harmloser Natur sind. Andere vereinzelte Anklänge an diese Richtung sind auch bei den Werken weniger bedeutender Meister namhaft zu machen, doch überwiegt bei den Componisten dieser Epoche die Zahl ihrer von allem Programmatischen freien Schöpfungen so sehr, daß jene fast darunter verschwinden. Wir können sie nur als Versuche dieser Richtung bezeichnen, die die Meister bald selbst wieder aufgaben, weil ihr gesunder musikalischer Sinn sie vor dergleichen Verirrungen bewahrte.

Wir gehen einen großen Schritt weiter, indem wir uns nur mit den Componisten beschäftigen, die in unserer Frage von wirklicher Bedeutung sind, und die eine Richtung vorzeichneten, auf der der Kunst ein Fortschreiten möglich war, und kommen zu Mendelssohn und Schumann. Manche neue Musik-Schriftsteller nennen sie nur die Häupter des Epigonenthums, aber ihre Stellung und ihr Einfluß sind von selbstständiger, großer Bedeutung, so daß sie mit Recht als Hauptvertreter einer neuen Epoche gelten können. Mendelssohn, der durch seine reine Formenschönheit Mozart verwandte, war durch seine harmonische Natur vor allen Ausschreitungen der Kunst bewahrt; niemals versuchte er die musikalische Darstellung einer unmusikalischen Idee, und wo er einmal auf einen „Inhalt“ seiner Instrumentalcompositionen hindeutet, geschieht es nur, um den allgemeinen Charakter derselben uns klarer zu machen. So sind seine „Lieder ohne Worte“ lediglich kleinere, schön geformte Klavierstücke, rein lyrische Gefühlsergüsse, die sich nur durch ihren schwärmerischen, leidenschaftlichen, elegischen, scherzenden Charakter von einander unterscheiden, nirgends aber in der Weise lyrischer Gedichte einen bestimmten Gefühlsmoment veranschaulichen oder die äußere Welt und äußere Begebenheiten in Beziehung zum innern Leben setzen. Der Ausdruck „ohne Worte“ hat den Sinn „ohne durch Worte aussprechbare Gedanken“, und weist schon durch diese Bezeichnung die vielen Versuche, diese kleinen Klavierstücke in Prosa oder Verse zu übersetzen, zurück, wie Mendelssohn dies auch selbst in seinen musikalischen Briefen ausdrücklich ausspricht. Was seine reine Orchestermusik betrifft, so bestand seine Hauptstärke in Tonmalerei, in der Verwerthung der feinsten Orchestereffecte und Farbencombinationen. Um dieser Vorliebe nicht zwecklos und ausschweifend sich hinzugeben, bindet er sich selbst durch den Plan, der das Ganze zusammenhält und seine Form bestimmt, ebenso wenig aber wie in seinen Liedern ohne Worte verräth er jemals die Neigung bestimmte Situationen zu malen. Das „Elfenthum“ ist Mendelssohns specifische Seite, wie es am vollendetsten in seinem Sommernachtstraum erscheint. Die luftigen Gestalten des Shakespeare'schen dramatischen Mährchens sind uns ja ohne Musik kaum denkbar, sie sind selbst Musik, feine ätherische Wesen, in leichtem Tanz dahinschwebend, sich umschlingend, sich fliehend und suchend, in stets graciösen Bewegungen. Diese Vorstellung tragen wir aus dem Shakespeare'schen Drama auf die Musik über und da das ganze Elfenthum nur als eine belebte Form erscheint, so kann auch die Formen schaffende Musik uns ein Bild desselben geben. Die leise flüsternden, geschäftig herniedereilenden Geigenfiguren, mit denen das Allegro der Ouvertüre zum Sommernachtstraum beginnt, die zarten Motive des einleitenden Scherzos des zweiten Acts, die die feine Hand des Meisters zu einem so durchsichtigen Gewebe ausspinnt, die lieblichen Melodien, mit denen er seine Tonketten wie mit Blumen durchflicht, dies Alles versetzt uns in eine phantastische Welt, die wir mit rein menschlichen Gefühlen und Gedanken nicht in Einklang zu setzen vermögen; diese Töne berauschen unser Ohr, wie der Anblick dieser Wunderwelt unser Auge berauschen würde, sie üben vorwiegend einen feinen, sinnlichen Klang-Reiz aus, und wie im Sommernachtstraum, so finden wir sie in mehreren Orchestersätzen, z. B. „schöne Melusine“ und „Hebridenouvertüre“, und in vielen Werken der Kammermusik, in den Scherzis der Quartette, Trios u. s. w. und in seinen Klaviercapriccios in verwandter Art so oft wieder, daß sie fast zur Manier werden. Durch Mendelssohn ist auf diese Art eine wahre Elfenlitteratur in der Musik eingeführt und von seinen

Nachahmern ausgebeutet, die Elfen aber sind, wie gesagt, keine außermusikalischen Charaktere, sondern selbst nur musikalische Formen, die unsere Fantasie in Gestalten verwandelt. Also auch hierin finden wir keine Programm-Musik im Sinne der neusten Zeit.

Schwerer ist unser Stand bei Schumann, dem Hauptvertreter der romantischen Schule, die auch in der reinen Instrumentalmusik dem Formschönen das Charakteristische entgegensetzt und nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks strebt. Bei ihm ist eine Neigung zur Programm-Musik unverkennbar, doch geht auch er nur bis zur äußersten Grenze und, wenige Ausnahmen abgerechnet, nicht über diese hinaus. Seine Neigung nach dieser Richtung hin erstreckt sich sonderbarer Weise nur auf einen Zweig seiner Instrumentalmusik, nämlich die Klaviermusik, die in dieser Beziehung von seiner größern Instrumentalmusik vollständig getrennt ist; denn während seine Hauptwerke, seine Symphonien, sein Quintett, seine Quartette, Trios, Violinsonaten, obgleich wir einen ganz eigenthümlichen Styl in ihnen erkennen, uns durch keinerlei Bezeichnung eines Inhalts das musikalische Verständniß erleichtern oder erschweren, führen seine Klavierstücke, namentlich die sehr zahlreichen kleinern, fast durchgängig Namen und Ueberschriften. Da finden wir Papillons, Faschingsschwank, Davidsbündlertänze, Kinderscenen, Albumblätter, bunte Blätter, Jugendalbum, Waldscenen, Fantasiestücke, Ballscenen, Bilder aus Osten u. a., lauter kleine Sammelwerke, die meistens noch für jedes einzelne Stück einen besondern Titel führen, wie z. B. das Inhaltsverzeichniß des 43 kleine Musikstücke enthaltenden Jugendalbums dem einer lyrischen Gedichtssammlung gleicht. Es ist nicht zu läugnen, daß Schumann mit all diesen Werken eine Lyrik im Sinne der poetischen Lyrik auch in die Musik einzuführen strebte. Während seine Vorgänger, und so auch Mendelssohn in seinen „Liedern ohne Worte", sich mit allgemeinen Gefühlsstimmungen und dem rein musikalischen Schaffen begnügten, versucht Schumann oft wie in einem Gedichte bestimmte Gefühlsmomente zu veranschaulichen, auch im Kunstwerk das äußere Leben in Beziehung zum innerlichen zu setzen. Dies Streben lag in seiner ganzen Natur begründet, denn er verband, wie kein zweiter Componist, in sich die heißeste Leidenschaft, zarteste Innigkeit, Neigung zu düstern Stimmungen, Kraft und Humor, seine nimmer ruhende Fantasie erfüllte ihn mit Gestaltungen und Bildern, denen er auch in seiner Musik Ausdruck zu geben strebte. Dies tritt namentlich in der ersten Zeit seines Schaffens hervor, die Werke, die aus jenen Jahren stammen, sind meistens voll musikalischer Symbolik, die er durch einige Ueberschriften und sonstige Andeutungen zu erläutern sucht. Aber so musikalisch bedeutend diese Compositionen auch im Einzelnen sind, machen sie doch im Ganzen nicht den befriedigenden, klaren Eindruck wie seine spätern Werke, weil wir fühlen, sie finden ihre volle Erklärung erst durch etwas, was außerhalb der Musik steht, durch Vorgänge in der Seele des Componisten, die er uns nicht mittheilen kann, wir verstehen die Logik der Tonform nicht vollständig; dies Verständniß aber ist die erste Bedingung zum vollen Verständniß des sie erfüllenden *musikalischen* Inhalts.

Wenige Ausschreitungen seiner Phantasie jedoch abgerechnet, können wir selbst in Schumann nur erkennen, daß eine bestimmte Stimmung dem Werke zu Grunde liegt, daß eine äußerliche Veranlassung ihn gerade auf diese und jene musikalische Gedankenfolge geleitet hat, niemals aber, daß er eine Geschichte in Tönen erzählen, eine Reihenfolge äußerer Situationen veranschaulichen will. Denn seine Compositionen sind, von rein musikalischem Gesichts-

punkt aus betrachtet, vollkommen verständlich und in sich abgeschlossen, die Ueberschrift ist nur eine Zuthat, die uns die Richtung der Gedanken anzeigt, aus der diese musikalische Idee entsprungen ist. Auch hier ist das Verständniß der Ueberschrift von dem der Composition vollständig getrennt, der Zusammenhang beider beruht lediglich auf der verwandten Stimmung, dem Charakter des Bildes, das uns die Ueberschrift vor Augen stellt, und dem Charakter der Musik, die uns an jenes erinnert. Schumann ist groß in der musikalischen Charakteristik; wie er in seinen Liedern für den verschiedenartigsten Inhalt seiner Gedichte die angemessenen Töne zu finden wußte, so auch in seinen Klaviercompositionen; sie tragen nicht, wie z. B. die Sonaten Haydns und Mozarts, stets gleiche Stimmungen in wechselnden Gestaltungen zur Schau, sondern sind unendlich viel reicher im Ausdruck und umfassen von kindlicher Naivität bis zur verzehrenden Leidenschaft alle Stadien des Seelenlebens. Und da er eine solche Schärfe musikalischer Charakteristik besaß und jedes Tonstück in einer bestimmten Stimmung dachte und schrieb, so ist es nicht zu verwundern, daß er dieselbe in dem Bilde, das die Ueberschrift andeutet, zu personificiren, das Allgemeine zum Individuellen zusammenzufassen strebte. Schumann selbst hat sich gegen jede falsche Deutung seiner Ueberschriften verwahrt, als seien dieselben der eigentliche Gegenstand und Zweck seiner Compositionen; einem Recensenten, der ihm dergleichen in Betreff seiner „Kinderscenen“ vorwarf, entgegnete er, ob derselbe etwa meine, daß er ein schreiendes Kind vor sich stelle und darnach die Töne suche. Greifen wir aus der Blüthenlese dieser feinsten Klaviercompositionen eine heraus, z. B. „Kind im Einschlummern“ aus den „Kinderscenen“, so finden wir ein kleines Motiv, das sich in den verschiedenen Stimmen imitirend fortspinnt und so den Inhalt des ganzen Stückes bildet. Dies dem Ganzen angemessene, etwas monotone, ruhige Dahingleiten der gleichen Figuren, die sich bald heben, bald senken, durchweg sehr gebunden und leise gehalten, und die zum Schluß immer leiser und langsamer werdend auf einem lang verhallenden a moll Accord ersterben, statt in dem erwarteten e moll Accord zu schließen dies giebt dem Stücke einen so zarten, träumerischen Charakter, daß es uns wohl an das Bild, das uns die Ueberschrift andeutet, erinnern kann. Deshalb ist uns diese lieb, weil sie unsere Phantasie in eine Situation versetzt, in der uns die Töne gleichsam im wirklichen Leben erscheinen, aber sie ist nichts für die Auffassung des Musikstücks Erforderliches, da wir den weichen, träumerischen Charakter desselben auch ohne jene erkennen und die Musik nur als Musik betrachtet genießen können; jedenfalls ist es nicht der Zweck der Composition, uns ein Kind in seiner Wiege oder in den Armen seiner Mutter einschlummernd darzustellen, wie es der Zweck eines Gemäldes oder eines Gedichtes, das sich diesen Vorwurf wählte, sein würde. Um noch ein zweites Beispiel anzuführen, so wählen wir ein seltsames, schwer verständliches Stück aus den Waldscenen „Verrufene Stelle“. Die der Composition vorgesetzten Verse von Hebbel bezeichnen diese Stelle als eine durch einen Mord entweihte und gleichsam den bösen Mächten verfallene. Ist dies nun auch der Inhalt der Composition? Die Stimmung, die sie beherrscht, ist die des Unheimlichen, Düsteren; ein leise aus der Tiefe steigendes, dunkles Motiv verbindet sich in seltsamen Verschlingungen mit den übrigen Stimmen, und durchzieht das ganze Stück, eine fließende Bewegung hemmend: auf und absteigende Sechszehntelgänge winden sich dazwischen, kaum zu einem crescendo sich erhebend; Alles erscheint fragmentarisch. Der Charakter des Stücks, das Schaurige, Gedrückte,

ist nicht mißzuverstehen, von einer abgelegenen, dunklen Waldstelle aber und gar von einem Mord finden wir nichts darin, jenes erste Motiv, das dem Ganzen zu Grunde liegt, könnte ebenso gut den lauernden Mörder als das Gespenst des Ermordeten oder irgend etwas anders bedeuten, wenn es etwas Bestimmtes vorstellen sollte. Schumann setzte jene Verse darüber, weil er von ihnen den Anlaß zu seiner Composition nahm, weil er diese im Geiste jener schrieb. Folgt unsere Fantasie der Fantasie des Componisten an jene verrufene Waldstelle, so werden wir natürlich auch einen äußeren Zusammenhang derselben mit der Composition finden; wäre ein innerer vorhanden, so bedürften wir der Verse nicht, von denen zwei Worte die Scene genauer schildern als das ganze Musikstück. Wir dürfen eben nicht vergessen, daß uns hier wie bei allen ähnlichen Compositionen die Ueberschrift in die bestimmte Situation versetzt, während die Musik nur die jener entsprechende Stimmung darstellt, daß jene das Besondere, diese nur das Allgemeine enthält. So sind also, wie schon gesagt, auch bei Schumann die Ueberschriften nicht der Zweck der musikalischen Darstellung, so daß man sagen könnte, sie bezeichnen den Inhalt, der in den Tönen und Tonfolgen nur seine Form gefunden hat, sondern sie sind als Personificirung der musikalischen Stimmungen aufzufassen, so daß also die beiden eben genannten „Kind im Einschlummern“ und „Verrufene Stelle“ musikalisch nur zwei Stücke von träumerischem und unheimlichem Charakter sind und ebenso, um noch einige andere Beispiele anzuführen, „Steckenpferd“ nur bedeutet: ein Stück von kindlich fröhlichem, „Heimkehrender Landmann“ von ländlich heiterm, „Armes Waisenkind“ und „erster Verlust“ von einfachem, wehmüthigem Charakter.

Also finden wir auch bei Schumann noch keinen Zusammenhang mit den Ansichten der neuen Programm-Musiker, die in ihren Ueberschriften den Inhalt ihrer Compositionen sehen, das Object der Darstellung in Tönen, und es für ihre Aufgabe halten, dieses Object bis ins Kleinste ausgemalt musikalisch sichtbar vor unsere Augen zu stellen. Der äußere Eindruck, der den Componisten angeregt, die bestimmte Gelegenheit, die ihn zum Componiren geführt hat, die Stimmung, die sein Werk erfüllt, dies finden wir in Schumanns und seiner Nachfolger Ueberschriften, sie sind aber nicht für das Verständniß unentbehrlich, nicht etwas der Composition untrennbar Innewohnendes, denn auch bei Schumann wirkt die Musik allein durch ihre Schönheit und Wahrheit. Die unzähligen Nachahmer des Meisters brauchen wir nicht weiter zu besprechen; von den guten unter denselben, die derartige kleine, wirklich poetische Musikstücke mit Ueberschriften schrieben, wie Heller, Liszt, David, Taubert, Gade, Volkmann, Reinecke und andere, gilt dasselbe, was wir von Schumann selbst sagten, bei den mittelmäßigen und schlechten dagegen, wie Spindler, Mayer, Brunner, Oesten, Lefebure-Wely, Krüger, Jungmann u. a. sind die Ueberschriften nur bunte Aushängeschilder für fade und gehaltlose Saloncompositionen, die jedoch durch den Inhalt ihrer Titelblätter keinen musikalischen Inhalt erhalten.

Ehe wir in der Entwicklungsgeschichte dieser Musikrichtung von Schumann zu der neusten Schule übergehen, müssen wir noch eine Species der Musikformen betrachten, die, mit der Programm-Musik in bestimmtem Zusammenhang stehend, zu allen Zeiten von den Componisten mit Vorliebe gepflegt ist, die Ouvertüre. — Man faßt die Bedeutung dieses Musikstückes gewöhnlich in dem Sinne, daß es den Zweck hat, uns auf das nachfolgende musikalische oder poetische Drama vorzubereiten und uns in die dem ernsten,

heroischen, romantischen, lustigen oder tragischen Grundcharakter des Stücks angemessene Stimmung zu versetzen. Man geht aber hierin auch weiter, indem man die Ouvertüre gleichsam zum Auszug der Oper gestaltet und in ihren Themen, die später als Hauptmelodien in den Hauptmomenten der Oper wiederkehren oder die entscheidenden Phasen der Entwicklung eines Dramas andeuten sollen, das Bild, das sich dann langsam und in reicher Entfaltung unsern Blicken entrollt, gleichsam als Carton nur in den Umrissen vorführt. Hiermit tritt man auf den Boden der Programm-Musik, und wir werden zu beweisen suchen, daß man in dieser Absicht zu weit geht.

In der Zeit, als von der Entwicklung einer freien, selbstständigen Orchestermusik noch kaum die Rede war, in der Blüthezeit der geistlichen Vocal-Musik, erfüllte die Ouvertüre oder Symphonie nur den Zweck einer selbstständigen Introduction in das nachfolgende Oratorium, ebenso auch in die Oper, ohne in ihren damaligen strengen Formen auch nur annährend an den poetischen Inhalt des Folgenden anzuknüpfen. Keiner wird z. B. in den zu Ouvertüren dienenden Fugensätzen Händels einen Zusammenhang mit dem Gegenstand seiner Oratorien erkennen können, da reine Figuralmusik an sich jeder Charakteristik ziemlich fern steht. Auf diesem vollkommen selbstständigen Standpunkte stehen auch die Ouvertüren der folgenden Operncomponisten, selbst noch einige von Mozart, wie z. B. die zur Zauberflöte mit ihrer Musterfuge. Allmählig aber — und das erkennen wir entschieden als einen Fortschritt musikalischer Charakteristik an — hob sich auch die Ouvertüre mit der Oper zu bestimmtem, individuellem Ausdruck und trat in sofern in ein wirkliches Verhältniß zu dieser, als sie sich bestrebte, den Grundcharakter derselben in sich aufzunehmen, eine Aufgabe, auf die sie eben durch ihre Stellung angewiesen ist. So ist z. B. die Ouvertüre zum Don Juan, gleichwie die Oper, gemischt aus den Klängen ausgelassener, sorgloser Lebenslust und der düstern, schwer niederschlagenden Macht, die sich als die überirdische Gewalt des rächenden und strafenden Schicksals in dem Verlaufe der Handlung enthüllt, d. h. sie wirkt durch die Contraste und Verbindungen ihrer lebendig erregten, aufsprudelnden Melodien mit den namentlich in der Einleitung furchtbar ernst auftretenden und das ganze Allegro durchziehenden gewichtigen, düstern Motiven. Dies aber ist für den vorurtheilsfreien Hörer der einzige Zusammenhang. In dem Hauptthema des Allegro eine detaillirte Schilderung des Don Juan-Charakters zu erblicken, in dieser Figur den ritterlichen Uebermuth, in jener die Wollust, in andern gar die rachedrohenden Väter und Liebhaber der verführten Schönen zu sehen, wie es geschehen ist, müssen wir als eine unbegreifliche Willkür und Verkennung der Musik bezeichnen. So können die mächtigen Accorde und Tonleitern der Einleitung, plötzlich aus dem Nichts hervortretend, unmöglich schon die Bedeutung haben, die sie später in dem Gange der Handlung durch ihre Verbindung mit der erschütternden, in Poesie und Darstellung wirkenden Situation erhalten. In der Seele des Componisten lebte natürlich diese Verbindung, für uns aber existirt sie an und für sich nicht, wir erkennen in der Ouvertüre nur das rein musikalisch Wirksame und werden durch den eben angedeuteten Charakter derselben nur auf einen aus Lust und Grausen gemischten Inhalt der folgenden Oper verbereitet.

Ebenso ist es, um ein zweites ebenso bekanntes Beispiel anzuführen, mit der Ouvertüre zum Freischütz. Das Waldfrische der Hornklänge, das unheimlich Bewegte des ersten Allegrothemas, das Aufjubelnde der am Schluß in voller Pracht dahinstürmenden Melodie deuten allerdings den Charakter

der folgenden Handlung an, wir finden diese Töne und Melodien in hervortretenden Momenten der Oper wieder, sie könnten aber an ihrer Stelle in der Ouvertüre nicht wirken, wären sie nicht für sich musikalisch betrachtet von reiner Schönheit, die erst dann eine feststehende Bedeutung gewinnt, wenn sie sich mit der Situation und dem Wort verbindet. Aus der Ouvertüre können wir höchstens den Schluß ziehn, daß der Inhalt der Oper irgendwie mit dem Wald- oder Jägerleben zusammenhängt, daß dunkle, feindselige Mächte eine Verwicklung herbeiführen, daß aber schließlich Alles zur Zufriedenheit sich löst. Die Melodie, die später zu den Worten „Alle meine Pulse schlagen", wiederkehrt, ist in der Ouvertüre noch nicht der Jubel Agathens beim Erkennen ihres sehnsüchtig erwarteten Geliebten, sondern nur eine stürmisch sich aufschwingende Melodie, der man den verschiedensten Sinn unterlegen könnte, weil sie an dieser Stelle noch keinen bestimmten Sinn hat. Manche Componisten der neusten Zeit vergessen, daß der Zusammenhang, den sie selbst zwischen der Oper und der Ouvertüre finden, an und für sich nur für sie existirt und bemühen sich uns ein möglichst genaues Bild der Handlung schon in der Ouvertüre zu geben, indem sie dieselbe aus möglich vielen Hauptmelodien der Oper zusammensetzen. Hierdurch heben sie diese jedoch nicht, sondern drängen sie vielmehr von der Höhe eines Kunstwerks herab, indem diese lose zusammenhängenden Melodien, verschiedene rasch auftauchende und ebenso rasch wieder verschwindende Charaktere, statt sich zu verbinden, sich nur neben einander stellen und dem Ganzen fast den Anstrich eines mehr oder weniger gelungenen Potpourri geben. Dieser Gefahr verfallen meistens die Componisten, die nicht im Stande sind ein rein instrumentales Kunstwerk zu schaffen, d. h. auf einem soliden Melodiefundament das Ganze in logischer Durcharbeitung durch Verschmelzung und Ausspinnung der Themen und Motive aufzubauen, sie glauben der Kunst, sich und dem Publikum mit einer Blüthenlese wohlklingender Melodien vollkommen zu genügen. Hinreichende Belege hierfür liefern die neuern Italiänischen und Französischen sowie manche Deutsche Operncomponisten, die alle nicht im Stande sind reine Orchestermusik zu schreiben, weil sie nicht die musikalisch gediegene Bildung haben, symphonisch zu componiren. Diesen gegenüber stehen Beethovens und Cherubinis Ouvertüren so hoch und mustergültig da, weil sie nicht gleich jenen aus vielen verschiedenen Stücken zusammengeschweißt, sondern in einem Gusse geformt sind und nicht als Opernauszüge sondern als selbstständige Kunstwerke, die nur durch ihren allgemeinen Charakter auf die uns noch unbekannte Handlung hinweisen, auftreten.

Müßte nicht eine Ouvertüre, wenn sie nur durch den Inhalt der nachfolgenden musikalischen Handlung ihren eigenen Inhalt erhält, beim ersten Anhören einer uns unbekannten Oper vollständig unverständlich bleiben? Müßte sie dann nicht viel richtiger anstatt an den Anfang an den Schluß der Oper gesetzt werden, wo wir allein erst die Bedeutung ihrer Melodien verstehen könnten, weil wir sie dann in ihrem wirklichen Sinn für die Oper bereits kennen gelernt hätten? Beethoven hat 4 Ouvertüren zu der einen Oper Leonore oder Fidelio geschrieben, Niemand würde aber Nr. 2 und Nr. 4 auf dieselbe Handlung beziehen, weil jede für sich ein selbstständiges, eigenartiges Kunstwerk bildet. Fast jedes Concertprogramm bringt uns zu Anfang oder Ende eine Ouvertüre, die hier, von der Oper oder dem Drama, zu dem sie gehört, vollständig losgelöst, nichts desto weniger von ihrer Wirkung und Verständlichkeit nichts verliert. Viele Opern und Dramen sind gänzlich ver-

schollen, während ihre Ouvertüren, weil sie ihre eigne Schönheit in sich tragen, noch jung und frisch bleiben und uns stets von Neuem erfreuen. So bilden, um wenige Beispiele anzuführen, die Ouvertüren zu Coriolan von Beethoven, zu den Abenceragen und Anacreon von Cherubini, zu Ruy Blas und der Heimkehr aus der Fremde von Mendelssohn, zur Genofeva von Schumann die stehenden Zierden unserer Concerte, während die Opern, Schauspiele und Singspiele, zu denen sie ursprünglich geschrieben waren, bereits vom Repertoire ziemlich verschwunden sind. Wir verstehen und genießen jene noch vollständig, trotzdem wir diese nicht mehr kennen.

Wir sehen daraus, daß der Zusammenhang der Ouvertüre mit dem musikalischen oder poetischen Drama, dem sie ihre Entstehung verdankt, auch wenn sie die Melodien desselben enthält, kein nothwendiger, ja kaum mehr als ein äußerlicher ist, daß sie ihre Bedeutung nur durch den eignen musikalischen Werth erhält, und daraus folgt klar, daß auch sie der Programm-Musik im Sinne der neusten Zeit keine Stütze bietet. Ja die neuste Zeit selbst liefert uns die Belege, wie überflüssig es für das Verständniß guter Musik ist, den „Inhalt“, den sie darstellen soll, zu kennen. Denn, um gleich an dieser Stelle für unsere Ansicht ein paar Erzeugnisse der Programm-Musik zu anticipiren, führen wir die Ouvertüren zu Wagners Hauptopern „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ an. Beide werden gern und mit Erfolg zu Concertvorträgen benutzt und verfehlen selbst bei denen, die die beiden Opern nicht kennen, ihren musikalischen Eindruck nicht. Wagner aber hält es für eine Unmöglichkeit, seine Musik ohne Kenntniß des Inhalts zu verstehen, da ihm die Töne nur Mittel zum Zweck sind, und hat für beide Ouvertüren ausführliche Programme entworfen, um dem Hörer im Concertsaal die Bühne zu ersetzen. Nun haben wir aber bei Concertaufführungen dieser Ouvertüren noch niemals diese Programme gefunden, und keiner der Zuhörer ahnte, wann und in welcher Weise in dem Orchestervorspiel zum Lohengrin „die wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelsschaar und seine Uebergabe an hochbeglückte Menschen“, wie es Wagner als Gegenstand seiner Darstellung in Tönen bezeichnet, vor sich ging, und trotzdem verstand und genoß jeder diese Musik, weil sie ihn als Musik befriedigte. Also wirkte sie durch sich, nicht durch diese äußere Zuthat des Inhalts, sie wirkte gegen den Willen des Componisten, dessen Princip durch diese Wirkung einen Stoß erlitt. Daß für ihn selbst ein Zusammenhang seiner Musik mit jener Aufgabe der Darstellung beim Componiren existirte, verkennen wir nicht, aber nur in der Weise, wie er bei jedem Componisten existirt, dem der Inhalt des Dramas die Richtschnur für die Form und die Stimmung der Ouvertüre sein soll.

Treten in der Oper Charaktere von verschiedener Farbe auf, Helden, liebende Mädchen, stolze Könige, einfache Landleute, phantastische Gestalten der Sage oder des Geisterreichs, ist die Handlung eine tragische oder komische, verwickelte oder einfache, aus der antiken und mittelalterlichen Sage oder dem täglichen Leben gewählte, so muß der Componist nach diesem vorliegenden Sujet, dem Styl der Oper auch den Styl der Ouvertüre wählen und dieser den Stempel des Erhabenen oder Graciösen, Kräftigen oder Weichen, streng Formellen oder Romantischen, Heitern oder Düstern aufprägen, oder verschiedene dieser Charaktere mit einander verflechten, je nachdem es der Inhalt des Folgenden erfordert. Diese Stimmungen aber sind an und für sich rein musikalische, in jedem Instrumentalwerke verwendbare, und so schafft er

neben dem selbstständigen Kunstwerk der Oper das selbstständige Kunstwerk der Ouvertüre.

Daß in diesem Sinne die Ouvertüre aufzufassen ist, beweist die Möglichkeit der Concertouvertüre, die sich von der zu einer Oper geschriebenne eigentlich durch Nichts unterscheidet. Diese nur für den Concertvortrag geschriebenen Orchestersätze sind in der neuern Zeit mit Vorliebe componirt, so z. B. Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt“, die schon erwähnten „Hebriden“ und „schöne Melusine“, Gades „Nachklänge von Ossian“, „Im Hochland“, „Michel Angelo“, Bennets „Najade“ und „Waldnymphe“, Tauberts „1001 Nacht“, Reineckes „Dame Kobold“ und viele andere mit und ohne bestimmten Namen. Bei diesen Concertouvertüren fällt der eigentliche Begriff eines Eröffnungsstückes weg, nur die in einem Satze abgerundete Form der Opernouvertüren, die auch in jenen beibehalten ist, giebt ihnen den Namen, und der Hauptgrund, warum in der Regel auch die Concertouvertüre mit einer Ueberschrift auftritt, ist wohl einfach der, daß man die Ouvertüre bislang nur in Verbindung mit der Oper und also den Namen dieser führend kannte und nun mit der Form derselben auch den Gebrauch, ihr einen besondern Namen zu geben, ebenfalls auf die Concertouvertüre übertrug. Der Componist einer solchen verhält sich zu der Ueberschrift derselben ebenso wie der Componist einer Opernouvertüre zu der Oper, d. h. sie bestimmt den Charakter des Instrumentalwerkes, die Gestalt der Hauptthemen, ihre Durcharbeitung, Tempo, Rythmus u. s. w. und ist also für ihn von Wichtigkeit gleichsam als die leitende Idee, für den Hörer ist sie jedoch eigentlich überflüssig, ja oft zu einer falschen Auffassung führend, weil sie die Aufmerksamkeit, die nur auf die Musik gerichtet sein soll, zum Theil von dieser ab auf sich zieht. Wer aber nicht weiß, was die Ueberschrift an und für sich bedeutet, wird durch die Musik gewiß nicht darüber aufgeklärt, keiner erfährt z. B. durch Mendelssohns Ouvertüre, wer denn eigentlich die „schöne Melusine“ ist, wenn er sie nicht bereits aus dem Volksmährchen kennt, die Schönheit der Musik wird er aber deshalb nicht weniger empfinden. Auf den bestimmten Titel einer Ouvertüre zu rathen, würde eine Unmöglichkeit sein, ja ebenso, von mehreren Ouvertüren diejenigen mit Titel und „Inhalt“ und diejenigen ohne beides nur durch das Anhören der Musik zu unterscheiden. Dies beweist, daß die Bedeutung des Titels eine sehr geringe für den Hörer ist, weil das Kunstwerk selbst ihn nur in sofern rechtfertigt, als er den allgemeinen allen erkennbaren Charakter personificirt, er hat also denselben Sinn, den wir in den Ueberschriften der vorhin besprochenen Schumannschen Charakterstücke für Klavier erkannten.

Fassen wir, ehe wir zu dem zweiten Theil unserer Abhandlung, der eigentlichen Programm-Musik im Sinne der neusten Zeit, übergehen, noch einmal das über die bisherige Entwicklung und die historische Berechtigung dieser Musikrichtung Gesagte in kurzer Uebersicht zusammen. Wir haben gesehen, daß in den ältern Zeiten, als neben der hohen Blüthe der, vorzugsweise geistlichen, Vocalmusik die Instrumentalmusik anfing sich freier und selbstständiger zu entwickeln, jedoch noch keine irgendwie bedeutendere Stufe einnahm, die Programm-Musik gleich im Entstehen ausartete und sich bemühte, die der Musik am fernsten liegenden Stoffe, Schlachtenerzählungen, biblische Historien, Erlebnisse einzelner Menschen u. dergl., in ihr Bereich zu ziehen, sie war nur eins jener naiven Hülfsmittel, „nach denen die Kindheit der Kunst in ihrer Unbeholfenheit greift.“ Mit dem Auftreten der großen Meister

der Instrumentalmusik, Haydn und Mozart, die diese Kunstgattung erst zur Höhe reiner Kunst erhoben, verschwand dieser Unfug, sie schufen ihre Symphonien, Quartette, Concerte, Sonaten als reine Musik, nur in ihren Vocalwerken, Opern und Oratorien finden wir ebenso wie bei Bach, Händel und Gluck eine nachahmende Instrumentalmalerei, die aber durch ihre Verbindung mit dem poetischen Text ihre volle Erklärung und ihre Berechtigung erhält. Beethoven, der die sich selbst stets gleiche harmonische Schönheit dieser Meister mit größerer Kraft, Leidenschaft und Tiefe des Gefühls verband, ihre Formen vergrößerte, den Bereich der musikalischen Stimmungen erweiterte und jedem Werke ein bestimmtes, individuelles Gepräge verlieh, giebt bei sehr vereinzelten Compositionen durch kurze Ueberschriften oder Andeutungen die dem Ganzen zu Grunde liegende ganz allgemeine und allgemein menschliche und musikalische Idee an. Ihm folgen Mendelssohn und Schumann, von denen namentlich der zweite in Beethovens Fußtapfen trat und dessen Errungenschaft musikalischer Charakteristik noch weiter für die Instrumental- namentlich Klavier-Musik erschöpfte, indem er für die ganze Stufenleiter menschlicher Empfindungen eine reiche Tonlyrik schuf, die er durch charaktristische Ueberschriften gleich wirklichen Gedichten unserm Verständniß noch näher zu führen suchte, ohne jedoch dabei über das rein Lyrische, das musikalische Seelenleben hinaus zu gehen. So sehen wir, daß von Haydn bis Schumann alle die Componisten, die die reine Instrumentalmusik als bedeutenden, selbstständigen Kunstzweig eigentlich erst schufen und zu einer ungeahnten Vollendung erhoben, daß sie alle sich der Grenzen ihrer Kunst, der Grenzen ihrer Darstellungsfähigkeit bewußt waren, daß sie selbst, wo sie in dem Streben neue Wege einzuschlagen wie Schumann, gleichsam versuchsweise darüber hinausgingen, doch stets durch ihr richtiges Bewußtsein in die von der Natur gezogenen Schranken wieder zurückgeführt wurden. Wo wir ihre Werke mit Ueberschriften versehen finden, haben sie uns nur die geistige Sphäre angedeutet, in der ihre Fantasie beim Schaffen sich bewegte, die Veranlassung, die sie zu ihrem Werke führte, die allgemeine Stimmung, die diesem zu Grunde liegt. Allen diesen Meistern war die Musik nicht Mittel zum Zweck sondern Selbstzweck, und dies unterscheidet sie streng von der neusten Richtung der Programm-Componisten, zu denen wir jetzt übergehen.

Das Princip der Programm-Musiker im Sinne der neusten Zeit ist dem aller ihrer großen Vorgänger entgegengesetzt, ihnen sind die Töne nur Mittel zum Zweck; nicht in der specifisch-musikalischen Sphäre allein ruht jetzt noch der Schwerpunkt der Musik wie früher, „wo dieser eine Hauptfactor der Tonkunst bis zum Culminationspunkt entwickelt ist“, sondern die Idee ist jetzt die herrschende Macht, der die Musik untergeordnet ist, bei Liszt und seinen Anhängern ist „die subjective Persönlichkeit mit objectivem Inhalt erfüllt; die objective Seite findet durch das Programm ihre Vertretung; früher wurde lediglich die musikalische Stimmung befriedigt, jetzt die Totalität des Geistes.“ (Brendel.)

Mit diesem Satze tritt die Musik wieder auf das Gebiet der übrigen Künste zurück, es ist die alte Kunstlehre von Inhalt und Form, diesen beiden selbstständigen Mächten, die durch ihre Vereinigung das Kunstwerk schaffen. Daß in der rein musikalischen Schönheit der Inhalt von der Form gar nicht getrennt gedacht werden kann, daß beide von vornherein ein unlösbares Ganze bilden, leugnen die Anhänger der neuen Schule und behaupten, eine rein musikalische Schönheit als Selbstzweck der Kunst sei zwar denkbar und eben in der ältern Instrumentalmusik vertreten, aber sie habe nur die eine Seite,

das Formelle, im höchsten Grade ausgebildet und stehe nicht auf der Höhe, zu der die bewußte Darstellung der Idee in schöner Form sich erhebe. Um nun diese Ansicht, daß die Musik einer Versinnlichung bestimmter Ideen fähig sei, durchzuführen, behaupten sie, die Musik habe in ihrer Weise dieselben Mittel der Darstellung wie die übrigen Künste, sie vermöge wie Malerei und Poesie zu schaffen, ja ihr Material, der Ton übertreffe an Bildungsfähigkeit das Wort und die Farbe, wenigstens die letztere, die nur sinnlich wirke, nur ein Aeußerliches vorstellen könne, während der Ton neben dem Aeußern das Innere, rein im Seelenleben Thätige zu veranschaulichen die Macht habe. Nach der Meinung dieser Componisten und ihrer literarischen Vertreter erhalten die Töne eben durch die Idee eine bestimmte Bedeutung, die ihnen an und für sich nicht innewohnt. Ein Accord, ein Lauf, ein Motiv hat allein betrachtet keinen außermusikalischen Inhalt, er gewinnt ihn aber nach ihrer Ansicht durch die Stelle, die ihm die Entwicklung der Idee anweist. So läßt sich das Musikalische, die Berechtigung, warum an dieser Stelle grade diese Melodie, diese Accordverbindung, diese Tonfarbe verwandt ist, allein durch die Idee, die in ihnen zu Tage tritt, erkennen, so ist es nothwendig zum Verständniß erforderlich, die Idee klar zu begreifen, und da dies durch das bloße Hören nicht möglich ist, erhält der Zuhörer ein Programm, auf dem dieser geistige Inhalt mit Worten bezeichnet ist. Nun fragen wir, ist dies nicht ein rein äußerliches Mittel? besteht dann noch das Kunstwerk als ein selbstständiges Ganzes für sich, wenn es ohne diesen Wortcommentar vollkommen unverständlich bleibt? Mit Worten läßt sich Alles ausdrücken, und da sie das Publikum zu dem Glauben an die neue Lehre heranbilden, daß das wirklich in ihrer Musik auch steht, was wir auf dem Zettel lesen, so ist ihnen keine Aufgabe zu schwer, denn die Hälfte derselben ist bereits durch das Programm gelöst. Sie begnügen sich nicht mehr mit der Anschauung Schumanns, sondern sie schreiten kühn über diese Grenze, sie ziehen nicht nur das Seelenleben und die äußere Welt, sondern vor Allem die Helden der Sage und Geschichte in den Kreis ihrer Darstellungen. Sie wollen dichten im Sinne der Poesie und nennen deshalb ihre Instrumentalwerke „Symphonische Dichtungen.“ Hier aber bekunden sie merkwürdiger Weise trotz der Kühnheit, mit der sie die entferntestliegenden, verschiedenartigsten Stoffe ergreifen, doch ein gewisses Mißtrauen gegen die eigne Darstellungsfähigkeit, denn sie wagen nicht sich ganz auf eigne Füße zu stellen, selbst in Geschichte und Sage nach großen, neuen Charakteren zu forschen und sie zu neuen Gebilden ihrer Kunst umzuschaffen, sondern sie wählen das schon Vorhandene, die bereits vollendeten Kunstwerke, um auf ihnen neue Kunstwerke aufzubauen, sie lehnen sich namentlich mit Vorliebe an die Meisterwerke der Poesie, die sie als jedem gebildeten Menschen bekannt voraussetzen dürfen. Faust von Göthe, Romeo und Julie von Shakespeare, Harold von Byron, Prometheus von Herder, des Sängers Fluch von Uhland und andere Charaktere des Dramas, des Epos und der Ballade erscheinen in dem neuen Gewande der symphonischen Dichtungen, die Musik wendet sich an ihre Schwesterkunst, um durch den Reichthum dieser der eignen Armuth abzuhelfen. Freilich ist hierdurch ein Mißverstehen des Inhalts unmöglich gemacht, denn ehe der Hörer einen Ton vernimmt, kennt er schon Alles genau, was er hören wird, er nimmt den geistigen Inhalt vorweg, und was er dann wirklich hört, ist nur die tönende Form, die er mit diesem Inhalt erfüllen muß. Lebt dann dieser aber wirklich in jener?

Das allerdings müssen wir zugestehen, daß wir jene an und für sich nicht verstehen können, ohne uns nach einem äußern Maßstab, mit dem wir sie messen können, umzusehen, wir bedürfen eines Ariadnefadens, um uns in dem Tonlabyrinth der Programm-Musik einigermaßen zurecht zu finden. Denn wäre diese an und für sich, d. h. in der Form verständlich wie eine Beethoven'sche Symphonie, so wäre ja das Programm überflüssig, es liegt aber natürlich in dem Princip dieser Componisten, uns die Nothwendigkeit desselben zu beweisen. Dies thun sie, indem sie ihre Form lediglich nach ihrer Idee zu gestalten suchen, die Entwicklung der Form ruht nicht in sich wie bei den großen Meistern der Symphonie, sondern sie bindet sich an die Entwicklung des Inhalts. Was wir hören ist ja eine Darstellung von Thaten und Ereignissen, eine dramatische Scenenfolge oder eine epische Erzählung. Also verlangt jede Scenenfolge und Erzählung für sich die ihr angemessene Form, eine allgemein gültige Form giebt es folglich nicht. Deshalb sehen sie diejenige Haydns, Mozarts, Beethovens, Schumanns als einen überwundenen Standpunkt an und finden es nur in der rein formellen Richtung der frühern Instrumentalmusik begründet, daß bei Bach und Händel die Formen der Suite, bei den spätern, durch das Verlangen nach größerem Spielraum hervorgerufen, die der Symphonie die allgemein gültigen und angewandten gewesen sind. Jede hergebrachte Satzform betrachten sie als Schablone, denn sie sagen, es sei kein innerer Grund vorhanden, warum im Beginn des Stückes ein in sich vollständiges, abgeschlossenes Thema auftrete, warum sich diesem ein zweites in Dominant- oder Paralleltonart entgegenstelle, warum nach diesem ein Satztheil schließen und im folgenden die Durcharbeitung der Motive erfolgen müsse. Darin geben wir ihnen allerdings Recht, daß die Symphonieform nicht die allein zulässige ist, sondern daß es jedem Componisten freisteht, sie nach seinem Plane zu verändern, wie es denn auch bei den meisten Componisten in diesem und jenem Werke geschehen ist. Die Anordnung der Sätze gegen einander, ihre Zahl und Stellung ist an kein unumstößliches Gesetz gebunden, denn wenn auch, wie für die Acte eines Dramas die Zahl 5, so für die Sätze einer Symphonie die Zahl 4 eine allgemein angenommene Regel ist, weil bei dieser Eintheilung die Gegensätze und Steigerungen der musikalischen Charaktere am besten durchzuführen sind, so ist dies doch kein zwingendes Gesetz, und eine Symphonie kann auch in 3 oder 5 Theilen ihren Zweck vollkommen erfüllen, wie wir z. B. ersteres bei Mozart, letzteres bei Schumann als Ausnahmen finden. Daß dies aber eben nur Ausnahmen sind, daß die verschiedensten Meister der Symphonie mit ihrer verschiedenartigsten Musik doch immer zu derselben Form zurückkehrten, hat nicht darin seinen Grund, daß sie nicht vielleicht neue Formen hätten schaffen können und stets ohne Nachdenken in dem gewohnten Gleise gleichmüthig fortschritten, sondern darin, daß sie diese Form für die beste anerkannten und sie mit künstlerischer Ueberzeugung als eine berechtigte ansahen, der sie keine bessere gegenüberzustellen vermochten. In neuster Zeit haben mehrere bedeutendere Componisten den Versuch einer Aenderung gemacht, Brahms in seinen Serenaden, und Lachner, Raff und andere in ihren Suiten, mit denen sie die ursprünglich auf alten Tanzweisen beruhenden Formen der Bach'schen Instrumentalmusik wieder ins Leben riefen; sie haben es gethan, um in einer größern Anzahl kleinerer Sätze ein weiteres Feld für die verschiedenartigsten Musikcharaktere zu gewinnen. Ob diese entschieden auf Kosten einer großartigeren Anlage der einzelnen Sätze geschehene Neuerung der Musik

neue Elemente zuführen wird, ist allerdings eine Frage, die erst in Zukunft entschieden werden kann, jedenfalls zeugt aber auch dieses Streben jetzt lebender Componisten davon, ein wie großes Gewicht sie auf die Form legen, wie sie sich bewußt sind, daß vor allen Künsten die Musik einer strengen Form bedarf, daß sich der Geist der Musik nur durch die Form, nicht durch einen dieser aufgedrängten Inhalt bethätigt, daß Gedanke und Form in der Musik gar nicht zu trennen sind.

Sprechen wir nun auch an und für sich den Vertretern der „neudeutschen Schule“ ebenso wenig wie den eben genannten Componisten das Recht ab, nach ihrer Ueberzeugung eine neue Form zu schaffen, so müssen wir es bei ihnen doch im Hinblick auf die Ursache, die sie dazu führt. Denn daß die Form durch den jedesmaligen Inhalt bestimmt werden müsse, daß sie eine Dienerin der darzustellenden Idee sei und sein müsse, ist falsch, denn eine darzustellende Idee im Sinne der Programm-Musik existirt in Wirklichkeit nicht und kann niemals existiren, und alle in diesem Sinn geschriebenen „symphonischen Dichtungen“ bemühen sich vergebens, uns von der Existenz einer solchen zu überzeugen. Die Darstellung eines bestimmten Gegenstandes, einer Persönlichkeit, einer Situation, einer fortschreitenden Handlung liegt weit außerhalb der Grenzen der reinen Instrumentalmusik, ihr fehlen alle Mittel, sowohl etwas Aeußerliches zur Erscheinung zu bringen, als auch einen bestimmten Gedanken auszudrücken. Jeder neue Versuch in dieser Richtung beweist nur von Neuem die Unmöglichkeit, in dieser Beziehung mit den übrigen Künsten zu wetteifern, denn, was wenige Pinselstriche eines unbedeutenden Malers, jeder Vers eines schlechten Poeten vermag, uns ein bestimmtes Bild vor Augen, einen bestimmten Gedanken klar vor die Seele zu stellen, vermag nicht die größte Symphonie des größten musikalischen Genies.

Ein Vergleich mit den übrigen Künsten zeigt uns die gänzliche Ohnmacht der Tonkunst in dieser Beziehung. Die Malerei geht gleich der Sculptur vornehmlich von einer Nachahmung der Natur aus, sie schafft Menschen, denen ähnlich, die wir vor uns sehen, das todte Gebilde scheint uns belebt, weil des Meisters Pinsel ihm den Schein des Lebens zu geben vermag, so daß wir in ihrem stolzen, lächelnden, nachdenkenden, traurigen, finstern Antlitz ihren Charakter und ihr Seelenleben ebenso, ja, weil es concentrirter und schärfer ausgeprägt dargestellt ist, noch besser erkennen als in den Zügen des vor uns stehenden lebenden Menschen; sie versetzt uns in eine Landschaft, und ihr Pinsel zaubert sie mit einer Naturwahrheit auf die Leinewand, daß ihre Berge sich in die Luft zu erheben, ihre Quellen zu fließen und ihre Sonnenstrahlen zu leuchten scheinen. Wirkt die Malerei so zunächst auf unser äußeres Auge, so die Poesie auf unser inneres Auge, die Fantasie. Menschen und Landschaften zeichnet sie uns mit wenigen Worten, daß wir sie klar vor uns zu sehen glauben, sie schildert einen Charakter, eine Situation, eine Handlung mit einer Bestimmtheit, daß sie nur ein Abdruck der Wirklichkeit scheinen, sie giebt uns ein Bild des Seelenlebens, das die Malerei nur in einem bestimmten Moment, sich in Miene, Bewegung, That äußernd, fixiren kann, in seiner ganzen innern Entwicklung, sie führt uns von dem ersten Erfassen eines Planes durch alle verschlungenen Wege der unsichtbaren Gedankenwerkstatt bis zu der reif zu Tage tretenden That. Beide Künste haben also die Kraft und Mittel, ihre Ideen zur vollsten Anschauung zu bringen, so daß ein Zweifel über die Bedeutung dessen, was wir sehen und hören, gar nicht in uns aufkommen kann. Und was setzt dieser belebten Darstellung des äußern und

innern Menschen die Musik entgegen? Wir hören ein Thema zu Anfang eines Satzes erklingen; in scharfen Rythmen, in raschem Tempo, in unruhiger Hast stürmt es mit seinen auf und nieder steigenden Tonreihen dahin, wir erkennen den Ausdruck leidenschaftlicher Aufregung; was aber stellt es vor? Jener sagt, einen leidenschaftlichen Jüngling, dieser ein liebeglühendes Weib, der dritte den Kampf eines Helden. Wer sagt uns nun mit überzeugender Gewißheit, was es von diesem Allen ist, wer beweist uns nun gar, daß es nicht nur ein Jüngling ist, sondern sogar ein bestimmter Charakter der Geschichte oder Sage, daß z. B. Romeo vor uns auftritt? Daß das Programm es sagt, ist doch wahrlich kein Beweis dafür, daß die Musik es sagt. Der Componist mag den Romeo und dies Thema in seiner Einbildungskraft vereint, das Thema mit dem Gedanken an Romeo geschrieben haben, sein fertiges Werk aber zeigt nicht mehr den Romeo sondern nur noch das Thema, denn es ist ein von seinem Schöpfer vollkommen losgetrenntes Kunstwerk, ein objectiv gewordenes, das uns nur als das erscheint, was es wirklich ist, nicht als das, was es nach den Intentionen des Componisten sein soll. Ist also diese Ansicht beim Thema nicht haltbar, so ist sie überhaupt nicht haltbar, denn das Hauptthema ist die Seele des Ganzen. Mag es nun motivartig kurz und prägnant oder als breit dahinfließende Melodie auftreten, mag es von kräftiger oder weicher, düsterer oder heiterer Farbe sein, aus ihm baut sich das ganze Tongebäude empor, es erscheint überall wieder in gleicher oder veränderter Gestalt, als ein Ganzes oder in seine einzelnen Theile zerlegt, einfach oder von neuen Figuren umschlungen, im Contrast mit neuen Melodien, die sich ebenso entwickeln, durch Zwischensätze getrennt und verbunden u. s. w. Wo aber erkennen wir da ein Menschenantlitz, einen kämpfenden Krieger, ein Mädchen in den Armen des Geliebten, wie in der Malerei, oder gar die Irrfahrten eines Abenteurers, die Schicksale zweier Liebenden wie in der Poesie? Man wird uns nicht einwerfen, daß ja in jeder Oper eine Musik zu dergleichen Scenen gesetzt sei und zu der Veranschaulichung derselben wesentlich beitrage, denn hier sind es lediglich Wort und Handlung, die den klaren Sinn aussprechen und darstellen und ihn auch auf die Musik ausdehnen, wie wir schon vorher bei Besprechung der Stellung der Ouvertüre zur Oper dargethan haben. Stürmisch auf und abwogende Bässe, rasche, heftige Geigenpassagen, dazwischen Trompetenstöße können z. B. in Verbindung mit der scenischen Darstellung oder einem kriegerischen Chor den Sturm auf eine Burg schildern, ohne Wort oder Darstellung aber niemals; nur diese allein geben den Tönen in dieser Situation den bestimmten Sinn, der ihnen selbst nicht innewohnt, denn eine Tonleiter ist keine Sturmleiter und ein Trompetenstoß kein Lanzenstoß oder etwas dergleichen. Eine Geschichte in Tönen zu erzählen, so daß sie der Hörer verstehen könnte, wäre erst dann möglich, wenn in der musikalischen Welt ein festes, allgemein anerkanntes Uebereinkommen getroffen würde, eine derartige tönende Zeichensprache einzuführen, also z. B. in jedem elegischen Mollthema ein liebendes Mädchen, in jedem schleichenden Baßgange einen bösen Geist, in jedem raschen chromatischen Lauf ein gezücktes Schwert zu sehen und nie etwas anders. So lächerlich und absurd dieser Vorschlag erscheint, so ist er doch zum Verständniß der symphonischen Dichtungen zur Nothwendigkeit geworden, denn für die Componisten derselben existirt in Wahrheit eine derartige Zeichensprache, jedes Thema ist für sie eine bestimmte Persönlichkeit, jedes Motiv, jede Accordfolge, jedes Ritardando, jeder Tempowechsel hat seine Bedeutung als Gedanke, That, Charakterzug,

wie ein Satz einer Erzählung oder ein Vers eines Dramas; nur schlimm, daß Keiner in diese Sprache eingeweiht ist, außer dem Componisten selbst.

Die instrumentale Farbenkunst der betreffenden Meister, die bei ihren Charaktergemälden eine weit wichtigere Rolle als früher spielt, hilft uns hier gar wenig, ja sie dient nur dazu, unsere Verwirrung zu vergrößern. Berlioz hat sie bis zum Gipfelpunkt des feinsten Raffinements ausgebildet, und während unsere großen symphonischen Meister das Klangcolorit nur als Steigerungsmittel des Ausdrucks gebrauchten, ist es bei ihm fast das einzig Wirkende, der Ausdruck selbst, so daß ein Klavierauszug seiner Instrumentalwerke ziemlich unverständlich wird, da er mit der Farbe einen Hauptheil des Inhalts verliert. Er denkt weniger in Tonformen als in Tonfarben, er bemüht sich mehr den Charakter in den Klang der Instrumente zu legen als in das, was sie sagen, deshalb haben seine Motive, so fein sie klingen mögen, selten etwas musikalisch Befriedigendes und können seine Werke nur durch die feinste Kunst eines vollendeten Orchesters Eindruck machen. Bei Beethoven dient die Mischung der Instrumentalfarben nicht dazu, den inneren musikalischen Werth der Zeichnung, wohl aber ihre äußere Schönheit zu erhöhen, bei Berlioz sind es selbstständige Charaktere, die handelnd auftreten und an sich eben durch ihren Klang schon etwas bedeuten. Eine gleiche Anschauung, wenn auch nicht eine gleich große Kunst und Feinheit des Farbensinns, die wir Berlioz immerhin zugestehen müssen, finden wir bei Liszt, beide streben beständig darnach, wie in der Oper Meyerbeer, durch den Contrast der Farben zu wirken; ätherisches Flötengeflüster, dumpfe Fagottsolos, hervorlärmende Trompeten, Becken, Triangel, sordinengedrückte Geigen, die schärfsten Gegensätze des Colorits fesseln unser Ohr, ohne daß wir wissen, was sie bedeuten, da uns der in der Form ruhende innere Zusammenhang zu fehlen scheint. Denn Alles dient ja der Entwicklung der Idee, der Darstellung des Objects, das Flötengeflüster soll vielleicht das Erscheinen eines lieblichen Traumbildes, das Fagottsolo einen Monolog des Helden bedeuten; woher aber sollen wir das wissen, da uns nicht, wie es doch nothwendig wäre, bei je 8 Takten der Inhalt gesagt wird und wir trotz aller genauen Kenntniß des auf dem Programm bezeichneten Gegenstandes der Darstellung doch unmöglich rathen können, in welchem Moment und auf welche Weise in der Musik ein neuer Gedanke, eine neue Scene, eine neue Persönlichkeit eingeführt wird? Wir tappen vollständig im Dunkeln, sowohl wenn wir uns bemühen den Ideengang in den Tönen zu verfolgen, als wenn wir zu unserm gewohnten Maaßstab der rein musikalischen Betrachtung zurückkehren. Hier stehen wir natürlich erst recht rathlos, unsere Kenntniß musikalischer Formen nützt uns nicht, denn wir finden sie nicht angewendet und vermögen nicht während des Hörens uns eine neue Form zu construiren. Da ist nichts Unmittelbares, kein freier Erguß einer großen Leidenschaft, Alles erscheint uns fragmentarisch, unentwickelt und doch berechnet. Eine breite Melodie, die Seele der Musik, wird verschmäht, besonders Liszt liebt es statt dessen seinen Hauptmotiven einen recitativischen Charakter zu geben, deren Töne sich oft in ihren übermäßigen und verminderten Intervallen scheinbar ordnungslos aneinanderreihen. Bei unsern großen Symphonikern können wir auf das Hauptthema, selbst wo es nur als kurzes Motiv auftritt, bauen wie auf ein festes Fundament, es tritt uns in scharf ausgeprägten Zügen entgegen und giebt uns für das Ganze gleich den Schlüssel des Verständnisses in die Hand, bei Liszt und seinen Glaubensgenossen erscheint es schwankend, abgerissen, im höchsten Grade unbefriedigend, und ver-

suchen wir dennoch darauf festen Fuß zu fassen, so reißt uns das Folgende gleich weiter in neue, unbekannte Regionen. Nicht eine logische innere Entwicklung, sondern Contraste neben Contraste zu stellen ist ihre Aufgabe, und besonders gefällt sich hierin Liszt, den seine blinden Anhänger deshalb neben Shakespeare stellen, weil er wie jener in seinen Dramen auch „die ungeheuersten Gegensätze neben einander aufthürmt, sie durch die Idee vermittelnd." Es ist auch in dieser Behauptung wieder die falsche Parallele zwischen Poesie und Musik, die zu solchen verkehrten Ansichten leitet. Was in der Poesie erlaubt ist, ist deshalb wahrlich nicht auch in der Musik erlaubt. Im Drama ist der Gegensatz und die Mannigfaltigkeit der Charaktere ein Reichthum, das Drama wie die Oper ist ein Abbild des gestaltenreichen Lebens, in der Symphonie dagegen treten zwei oder drei Charaktere in der Gestalt der Hauptmelodien auf, die aus sich das Kunstwerk aufbauen und entwickeln; verdoppeln wir die Zahl, so verliert ein Symphoniesatz seinen Charakter, seine Einheit und Uebersichtlichkeit. Contraste finden wir in Fülle bei Beethoven und zwar von genialer Kühnheit, aber keinen, den wir nicht erklären könnten, der nicht als ein nothwendig eingefügter Stein zum festen Bau des Ganzen erschiene. Bei ihm entstehen sie aus der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit in Verwendung seiner Motive, die unter seiner schöpferischen Hand alle denkbaren Gestalten annehmen. Liszt aber fehlt diese gewaltige Kraft der Gestaltung, er schafft die Contraste durch das Nebeneinanderstellen fremder Charaktere, die nicht derselben Wurzel entstammen. So hat denn seine Musik wie durch sein Bestreben sie auf ein geistiges Gebiet zu verpflanzen, das ihr nie gehören kann, so auch namentlich durch die Art und Weise, wie er dies versucht, bei dem weniger revolutionär gesinnten Theil der Künstler und des Publikums mit Recht den größten Widerstand gefunden. Denn wenn er auch das künstlerische Recht neue Formen zu schaffen, das Gebiet der Harmonik und Rythmik zu erweitern, alle Mittel und Effecte der Kunst zu verwerthen, vollkommen für sich in Anspruch nehmen kann, so führen doch alle Consequenzen, bis zum Extrem gesteigert, schließlich zum Absurden, und nicht Alles, was sich theoretisch begründen läßt, ist deshalb erlaubt, es giebt eine Grenze des Schönen, namentlich im Ton, im Wohlklang, und ein in der Schule aller Meister künstlerisch gebildetes Ohr scheut das Ueberschreiten dieser Grenzen. Bei ihm aber ist es der Mangel einer einheitlichen Form, das zerrissene, unfertige Wesen seiner Werke, die durcheinandergeworfenen Melodiebruchstücke, die uns jeden Augenblick den leitenden Faden wieder aus den Händen verlieren lassen, die ruhelosen, gewaltsamen Modulationen, die uns nie einen Punkt zum Ausruhen gestatten, der grobe Lärm der Schlaginstrumente, der Becken, Trommel, Triangel, der des edlen Styls einer Symphonie unwürdig ist, die stets wiederholten, bis zum Ueberdruß verbrauchten Effecte der chromatischen Läufe und Motive, der verminderten Septimenaccordgänge, der opernmäßigen Geigentremolos mit untergelegten Baßgängen u. s. w., Alles dies ist es, was seiner Musik den Stempel des Gewaltsamen, Unschönen, Unfertigen, aufdrückt, und da wir es nur als eine Folge seines Princips ansehen können, die Musik zur Dienerin der Idee zu machen, ihr eine selbstständige Bedeutung zu nehmen, so ist es die Aufgabe der Aesthetik, die Unhaltbarkeit und Nichtigkeit dieses Princips nachzuweisen. Brendel, der Hauptvertreter der neuen Richtung in der musikalischen Literatur, fordert zwar ein unbedingtes Anerkennen derselben auch gegen unsere künstlerische Ueberzeugung, indem er in Beziehung auf Liszt sagt: „Jeder Fortschritt ist eine schöpferische That, an die man zunächst glauben

muß, um nachher dafür die verständige Vermittlung zu finden", aber nicht jede That ist ein Fortschritt, nicht jede Revolution eine Reformation, und ein Glauben ohne Erkennen ist ein Zeichen geistiger Unfreiheit. Wir dürfen hoffen, daß wenn die Künstler sich erst wieder der wahren Aufgabe und des wahren Wesens der Musik bewußt werden, mit dem Aufgeben dieser principiellen Verirrungen auch die rein musikalischen Verirrungen schwinden und mit dem erneuten Anerkennen der strengeren Formen auch die reine Schönheit wiederkehrt. Vielleicht hat dieser Versuch einer Emancipation der Musik von allen Fesseln und das Streben sie durch neue Elemente zu heben, für uns die Bedeutung der Sturm- und Drangperiode in der Literatur, die selbst reine Kunstwerke zu schaffen unfähig war, aber zu einer neuen klassischen Epoche vorbereitete.

Wählen wir aus den zahlreichen „symphonischen Dichtungen" der beiden Hauptvertreter der Programm-Musik, Berlioz und Liszt, einige hervorragende Beispiele, um unsere Ansichten zu unterstützen. Ersterer ist als der eigentliche Begründer der neuen Richtung anzusehen, während letzterer namentlich durch die große Zahl seiner derartigen Werke und durch den großen Kreis der Schüler und Freunde, den er in Deutschland sich sammelte, am meisten in diesem Sinne wirkte und deshalb als das Haupt dieser Parthei gilt. Beide sind einander in vieler Hinsicht verwandt, geniale Naturen, aber ohne festen Kern, voll glühender, zügelloser Phantasie, die alle hemmenden Formen und Fesseln abzustreifen strebt, voll rastlosem Ehrgeiz, gleich Beethoven als Reformatoren ihrer Kunst zu wirken, aber ohne die wahre, tiefe Originalität und Kraft plastischer Gestaltung dieses Meisters.

Berlioz besonders liebt das Tragische, Düstere, Fantastische, das oft ins Ungeheuerliche ausartet, und greift deshalb mit Vorliebe solche Stoffe auf, in denen er dieser Neigung am meisten nachgehen kann. So fesselt ihn der Childe Harold Byrons, dies so überaus fantasiereiche, in menschenfeindlich düsterer Stimmung gehaltene Gedicht; und da er das Ganze musikalisch zu bewältigen nicht im Stande ist, wählt er einen Theil daraus „Harold en Italie", den er nach seiner Art, von der Darstellung Byrons abweichend, auffaßt und zu einer Symphonie umschafft. Hier aber zeigt sich die ganze Schwäche der Musik im Vergleich zur Poesie. Wie lebt und leuchtet in Byrons Versen alle Schönheit Italiens, wie ergreifend ist seine Klage über die in Trümmer gesunkene Herrlichkeit des Landes und der Städte, vor allen Roms, wie blühend seine Schilderungen der Natur und der Stätten einstiger Größe, wie unerschöpflich die Fülle seiner Gedanken und Betrachtungen, die jeder neue Blick in ihm hervorruft. Und was stellt Allem diesem die Musik entgegen? Sie bemüht sich, einzelne Scenen herauszuheben und möglichst anschaulich wiederzugeben, und doch wird sie nur da verständlich, wo sie vom Concreten auf die allgemeinen Musikstimmungen zurückkommt. Da ist ein Theil: „Harold in den Bergen; Scenen der Schwermuth, des Glückes, der Lust", ein zweiter: „Marsch der Pilger, das Abendgebet singend", ein dritter: „Serenade eines Bergbewohners der Abbruzzen an seine Geliebte", ein vierter: „Orgie der Banditen". Gar manches Adagio kann ich eine Scene der Schwermuth nennen, gar manches Allegro eine Scene der Lust, ebenso sind feierliche Märsche und Serenaden gewöhnliche Musikcharaktere, denen der Componist durch eigenthümliche Behandlung, feine Instrumentation, originelle Motive wohl einen neuen fremdartigen Ausdruck geben kann, niemals aber den einer bestimmten Situation, in die des Dichters Feder unsere Phantasie in einem Maaße zu versetzen versteht, daß wir sie wirklich zu schauen und zu

erleben glauben. Die durch Contraste bewirkten Effecte, so die Anklänge im letzten Satz an die ersten Sätze, durch das Thema der „Orgie“ immer wieder verdrängt, das wüste, lärmende Treiben der „Banditen“, durch den Pilgermarsch unterbrochen, diese Effecte, die in der Oper beliebt und wirkungsvoll sind, können bei einem Instrumentalwerk nur dazu dienen, uns zu verwirren und den musikalischen Zusammenhang zu zerreißen, da uns der äußere Zusammenhang der Situationen nicht veranschaulicht werden kann. Und was soll man dazu sagen, daß Harold als Bratschenmelodie auftritt, daß dieses Instrument wirklich seine Persönlichkeit bedeutet und ihn in allen Sätzen der Symphonie vertritt? Diese Monodie Harolds erscheint bald vollkommen, bald verändert, mit verschiedenem Colorit und verschiedener Umgebung, um die Art und Weise seines Auftretens, seiner Stimmungen und Gedanken zu charakterisiren. Ist die Monodie da, so müssen wir uns auch den Helden der Geschichte anwesend denken, ist sie nicht da, so fehlt auch er. Das kann ohne Zweifel zu manchen feinen und geistreichen Combinationen Anlaß geben, so weit die Melodie musikalisch verwendbar ist, aber die Idee, auf diese Art einen Charakter zu zeichnen, ist eben so äußerlich als unzulänglich. Wir möchten den sehen, der uns nun wirklich aus dieser Musik über Harold, seine Gedanken und Gefühle und Erlebnisse Aufschluß geben könnte, der mehr zu sagen vermöchte als: die Melodie ist der Ausdruck einer trüben, unbefriedigten Stimmung oder dergleichen. Das Programm, wenn es auch durch das Wort unsere Gedanken auf eine bestimmte Scene richtet, kann uns doch über nichts Einzelnes aufklären, denn es zeichnet nur die allgemeine Situation, wir bedürfen aber auch des Schlüssels zu der Ausführung derselben, denn in so manchen Uebergängen, Modulationen, Accorden, veränderten Rythmen und Figuren steckt ein Sinn, eine Anspielung, eine Ideenverbindung, die wir umsonst zu errathen versuchen, wir fühlen, es muß und soll etwas Besonderes ausgesprochen sein und fragen uns umsonst, was es sei. Die Musik ist zu einer symbolischen Sprache geworden, die keiner versteht.

Aber Berlioz geht noch weiter, ihm genügt es nicht, das Programm auf den Concertzettel zu setzen, er nimmt es sogar mit in seine Symphonie auf, und zwar in seinem größten Werke Romeo und Julie, dem er den Titel giebt: Symphonie dramatique en 2 parties avec choeurs, chants et prologues. Das Programm ist hier der Prolog, in dem das, was nun das Orchester darstellen soll, erst mit recitirendem Gesang verkündet wird. Nachdem in einem einleitenden instrumentalen Allegro fugato „der Kampf der Capulets und Montecchis“ und einer darauf folgenden Posaunenparthie col carattere di recitativo „die Dazwischenkunft der Fürsten“ geschildert ist, tritt nach Wiederholung des Fugato der Prolog auf, von dreistimmigem Chor im Charakter eines Recitativs mit Zwischensätzen gesungen. Der Prolog exponirt uns nun genau die Anlage und den Inhalt der folgenden Musik, und nach einer Arie und einem durch die Erwähnung der Fee Mab hervorgerufenen Scherzino schließt er mit folgenden Worten: „Tels sont d'abord les tableaux et les scènes, que devant vous, cherchant des vocales incertains, l'orchestre va tenter de traduire en accords; puisse votre interêt soutenir nos efforts.“ Dies Alles ist nur Einleitung und jetzt erst beginnt die Symphonie. Solcher Vorbereitungen bedurfte es also erst, um uns die Anleitung zum richtigen Verständniß zu geben, und doch spricht der Componist deutlich in den citirten Schlußworten des Prologs aus, daß er selbst von der klaren Darstellungsfähigkeit seiner Instrumentalmusik nicht recht

überzeugt ist. Einem Mißverstehen des „Inhalts" ist durch Alles dies allerdings genügend vorgebeugt, aber auch der darstellenden Kraft der Musik ein Armuthszeugniß ausgestellt, denn ihre eigne Selbstständigkeit hat sie verloren. Nun begiebt sich also wirklich, was der Prolog als Herold vorher verkündete, d. h. im ersten Satze: „Romeo allein — Schwermuthsscene — Concert und Ball — Fest bei Capulet —" tritt nach einem klagenden Legato der Violinen eine Melodie in Clarinetten und Oboen hervor, dann wechseln die Violinen mit den Blasinstrumenten, ein plötzliches Allegro folgt in heiterm Contrast mit einer lebhaften Phrase der Clarinetten und Bässe, dann ein kurzes Larghetto, ein Solo für Oboe, das Allegro wiederholt sich wie vorher und breitet sich aus bis zu einer geräuschvollen Festmusik, unterbrochen von einem Legato mit fugirtem Thema von Oboen, Bässen, Flöten, Clarinetten. So interessant nun auch Einzelnes rein musikalisch betrachtet ist, so ist dieser Satz doch wahrlich kein Kunstwerk, das sich aus dem eignen thematischen Keime entwickelt, es ist ein loses Aneinanderfügen verschiedener Stimmungen und Situationen, wie es in der Oper durch den Wechsel der Scenen und Personen bedingt wird, in dem festgegliederten Satze einer Symphonie aber nur den Eindruck des Zerrissenen, Formlosen machen kann. In dieser Art den Prolog in Töne zu übersetzen geht es weiter, die „Gartenscene" bietet viel Schönes, einer weichen, elegischen Stimmung Angemessenes, aber wann Julie auf dem Balcon erscheint und Romeo aus dem Gebüsch tritt, um ihr seine Liebe zu erklären, erfahren wir doch nicht. Der erste Theil schließt dann mit einem Scherzo, Prestissimo, la reine Mab, ou la Fée des songes. Dieser Satz ist, für sich allein betrachtet, vielleicht das Reizendste, was aus Berlioz's Feder geflossen ist, ein Meisterstück ausgesucht feiner Instrumentation, aus einem Guß, voll Orginalität und von wahrhaft mährchenhaftem Charakter, aber — wie kommt es hierher? wo ist der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und Folgenden zu finden? Daß die Erzählung von der Fee Mab auch in Shakespeares Drama steht, ist kein Grund für ihre Verwendung in der Musik, denn dort wird sie bei Romeos Worten: „Ich hatte heute einen Traum" ganz beiläufig von Mercutio erwähnt, der eine Gedanke ruft den andern hervor, wie es in der Unterhaltung natürlich ist, und Shakespeare, den seine Fantasie oft zu kleinen Abschweifungen führt, gefällt sich in einem Ausmalen der phantastischen Spukgestalt. Diese Erzählung ist aber durchaus kein wesentliches Moment der Handlung, es ist für diese vollkommen gleichgültig, ob der Fee Mab Erwähnung gethan wird oder nicht, denn sie hat mit dem Trauerspiel selbst nichts zu schaffen. Und doch nimmt in der Musik diese dem ganzen Drama fremde Gestalt vollkommen unmotivirt einen selbstständigen Platz ein, sie bildet ohne jeden Zusammenhang mit dem Uebrigen einen großen Satz für sich, eine Scene, einen Act; und wie dies in dem Bau des Dramas ein großer Fehler sein würde, so ist er es auch in der Musik, denn wenn sich der Componist einen dramatischen Gegenstand für seine Musik wählt, so muß er für die Richtigkeit seiner Exposition einstehen wie der Dichter. Musikalisch können wir sie uns recht wohl erklären, denn die Musik verlangt Gegensätze, um nicht monoton zu werden, da sie die Lebendigkeit und Abwechslung der dramatischen Action entbehren muß; und so bedurfte auch Berlioz auf seinem dunkeln Gemälde eines Lichteffectes, um durch diesen Contrast die Wirkung noch zu erhöhen. Das Mittel aber, mit dem er dies erreicht, ist für ihn, den dramatischen Symphoniker, ein Fehler der Handlung, und so sehen wir, daß er, um der Musik gerecht zu werden, gegen sein Princip zu den Formen

der reinen Symphonie zurückkehrt und dieser die selbstständige Form des Scherzo entlehnt. Deshalb legt sein eignes Werk Zeugniß gegen ihn ab, denn dies Scherzo „Fee Mab“, vom dramatischen Standpunkt nur eine überflüssige Zuthat, erscheint vom Standpunkt der absoluten „inhaltslosen“ Musik als die Perle des ganzes Werkes: wo er ohne detaillirten Plan, ohne besondere Intentionen componirte, schrieb er sein feinstes Stück voll musikalischem Farbenreiz. Der zweite Theil dieser ungewöhnlich groß angelegten Symphonie ist in seiner Construction dem ersten ähnlich. Der Prolog eröffnet ihn wiederum: Plus de bal maintenant, plus de scène d'amour, la fête de la mort commence, und erzählt die ganze Geschichte von Mercutios und Tybalts Tode und Romeos Verbannung bis zu dem tragischen Ende der beiden Liebenden. Das Ganze gewinnt immer mehr den Charakter einer tragischen Oper. Juliens Leichenconduct stellt ein fugirter Marsch vor, in den auch der Chor einfällt, und der dann mit einem kirchlich monotonen Requiem aeternam schließt. Dann ist es die Aufgabe des Orchesters allein, die Katastrophe der Tragödie darzustellen: „Romeo in der Gruft der Capulets, Juliens Erwachen — Empfindung der größten Wonne, durch die ersten Wirkungen des Gifts unterbrochen — letzte Angst und Tod der beiden Liebenden“, d. h. der Charakter der Musik wird düster, leidenschaftlich, freudig, traurig, es wechseln Allegro agitato, Largo, Allegro appassionato, mit Reminiscenzen der Gartenscene durchflochten; daß wir uns aber in einer Gruft befinden, und daß zwei Liebende sterben, sagt uns das Orchester nicht, und ebenso wenig verstehen wir, was Julia in ihrer Clarinettenmelodie klagt. Im Finale überwiegt dann der Chor und die Arie, mit Recitativen und Orchestersätzen abwechselnd, es enthält das Auftreten und die Verzweiflung der Montagues und Capulets, die Erzählung des Pater Lorenzo, der die ganze, uns nun schon zweimal, durch den Prolog und die Musik selbst, bereits genügend bekannte Geschichte von der Vermählung und dem Tode der beiden Liebenden wiederum erzählt und stellt zum Schluß die Versöhnung der streitenden Partheien dar. So ist dies Werk, wie groß es auch gedacht und angelegt erscheint, wie reich es auch an einzelnen Schönheiten ist, doch vom musikalischen Standpunkt nur eine Zwittergestalt, ein Gemisch von reiner Symphonie und Oper. Am meisten erinnert es an die letztere, es ist, als säßen wir im Theater und hörten die Instrumentalmusik einer Oper, dazwischen einige Chöre Arien und Recitative von der Bühne her, ohne daß der Vorhang aufgezogen wäre, und ohne daß wir durch den sichtbaren Gang der Handlung über die Bedeutung und den Zusammenhang des Gehörten aufgeklärt würden. Bemerkt doch selbst ein Verehrer Berlioz's und dieses Werkes an einigen Stellen „Lücken und eine gewisse Leere, gleichwie in der Instrumentalpartitur einer Oper, welche hier aber nicht durch die Beschäftigung des Sehens verdeckt wird.“ Trotz seiner colossalen Dimensionen können wir es nur als ein Bruchstück, einen Versuch, verschiedene Arten der Kunst in sich zu verschmelzen, ansehen, es giebt die unabhängige Stellung auf, die die Symphonie für sich in Anspruch nimmt, und durch das Streben mehr zu umfassen, als die Grenzen der Musik erlauben, verliert es den eignen, festen Boden.

Ebenso steht es mit dem Berlioz geistesverwandten Liszt, dessen Einfluß für die deutsche Kunst ein bedeutenderer ist, denn er besaß bereits die Herrschaft auf dem Gebiete des Virtuosenthums und zählte als Meister des Pianoforte die namhaftesten Schüler und Verehrer, als er anfing als Com-

ponist seine neuen Ideen zu entfalten oder vielmehr die von Berlioz adoptirten durch seine Werke in Deutschland einzuführen. Die Schüler und Freunde des Virtuosen wurden nun erklärlicher Weise auch die Anhänger des Componisten, und da auch unter ihnen einzelne talentvolle Künstler und einflußreiche Persönlichkeiten waren, da sie ein literarisches Organ besaßen, das es sich zur Aufgabe machte, Liszt unter jeder Bedingung zu der Höhe eines schaffenden und siegenden Genius und Kunstreformators zu erheben, so konnte ein gewisser Erfolg nicht fehlen; aber trotzdem ist die Stellung dieser „Neudeutschen Schule" bislang noch immer eine unsichere und isolirte, der bei weitem größte Theil der Künstler und fast das ganze musikgebildete Publikum steht ihr in strengster Opposition gegenüber, nicht aus Vorliebe zum Alten oder Gleichgültigkeit gegen das Neue, sondern aus Ueberzeugung, daß diese neue Richtung eine der Entwicklung der Musik gefährliche, das wahre Wesen der Kunst vernichtende ist. Liszt's rastlos thätiger Geist hat bereits eine große Anzahl s. g. „Symphonischer Dichtungen" geschaffen, in denen er das Reich der übrigen Künste für seine Ideen ausgebeutet hat. Seine musikalischen Charaktere, so gleich sie uns alle durch seine Musik erscheinen, gehören doch allen Zeiten an, z. B. Faust, Prometheus, Tasso, Dante, Mazeppa, Orpheus u. a., ja er verwandelt sogar die Malerei in Musik und hat Kaulbachs Gemälde „die Hunnenschlacht" zu einem musikalischen Gemälde umgestaltet.

Wir wählen aus der großen Reihe dieser Werke das größte, das uns bekannt geworden ist, den „Faust", zu einer näheren Besprechung. Schon die kurzen Angaben des Programms beweisen, daß wir hier kein selbstständiges Kunstwerk, keinen neuen Faust vor uns haben. In der Poesie besitzen wir die verschiedenartigsten Bearbeitungen der Faustsage von Marlov, Klinger, Grabbe, Maler Müller, Göthe, Lenau und andern. Jeder von diesen hat seinen eigenen, von den andern Bearbeitungen ganz unabhängigen Faust geschrieben, in jedem dieser Werke erscheint Faust in neuer Auffassung, neuer Gestalt, neuer Umgebung; Liszt's Faust aber ist nur eine musikalische Reproduction des Göthe'schen, er verarbeitet auf seine Weise die speciell Göthe'schen Charaktere, ohne den Versuch zu machen, für die Musik einen neuen Gesichtspunkt zu gewinnen. Natürlich, denn wer könnte sonst seine Musik begreifen? Göthe's Faust kennt ja jeder gebildete Mensch, da ist also der Inhalt im Großen und Ganzen unmöglich falsch aufzufassen, man braucht ja nur mit dem Gedanken an das Drama die Musik zu hören. Das kurze Programm lautet folgender Maaßen: „Eine Faustsymphonie in drei Charakterbildern nach Göthe." I. Faust (Allegro.) II. Gretchen (Andante.) III. Mephistopheles (Scherzo und Finale mit Schlußchor: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß rc.)

Diese auf dem Programm stehenden Namen sind kein Personenverzeichniß eines Dramas, sondern bezeichnen eine Eintheilung in Acte, jeder Name hat seinen getrennten Theil für sich, also I. Act Faust, II. Act Gretchen u. s. w. Hier schon stutzen wir. In Göthes Kunstwerk wirken diese Personen nicht als Contraste getrennt und selbstständig neben einander, sondern ihre Berührung, Verschmelzung, Bekämpfung schafft erst die Charaktere, wie wir sie durch die Handlung sich entwickeln sehen. Ein Faust ohne Mephistopheles, ein Gretchen ohne Faust sind dramatisch nicht denkbar, erst die Beziehung, die sie zu einander haben, erklärt uns ihr Denken, Fühlen, Handeln und führt die Ereignisse herbei, die den sichtbaren Inhalt der Tragödie bilden. Ohne dies Zusammenwirken ist das Einzelne für sich betrachtet Nichts, denn der Charakter einer Persönlichkeit bildet sich erst durch seine Stellung zu der

Außenwelt, zu der er in ein bestimmtes Verhältniß tritt. In Liszt's Symphonie stehen die drei Gestalten vollständig geschieden neben einander, so daß, wenn auch jeder Satz seinen Namen wirklich mit Recht führte und die leibliche und geistige Physiognomie seiner Persönlichkeit wirklich zur Schau trüge, die einzelnen Sätze höchstens den Werth verschiedener Portraits hätten; drei neben einander gehängte Portraits bilden aber kein Gemälde. Vereinigen wir sie in einem Rahmen in einer bestimmten Situation, z. B. in der Scene im Gartenhäuschen, Faust Gretchen in den Armen haltend, Mephistopheles durch die Thür lauschend, so wäre das ein Vorwurf der Malerei; sehen wir die Handlung sich allmählig aus dem Keime entwickeln, kurz werfen wir einen Blick in Göthes Faust, so sehen wir ein Kunstwerk der Poesie. Bei beiden entsteht durch das Zusammenwirken der drei Charaktere ein das Ganze umfassendes Kunstwerk, dort in einer bestimmten Situation, hier in der dramatischen Entwicklung aufgefaßt. Eine von diesen beiden Bedingungen ist nur denkbar, und so hätte Liszt nur seinem eignen Principe entsprochen, wenn er in der Musik diese drei Hauptfactoren in ihrer Verbindung und ihrem Einfluß aufeinander darzustellen versucht hätte, wenn also entweder in einem großen Satze dem Gemälde ähnlich die drei Hauptpersonen als drei verschiedene Themen aufgetreten wären und die musikalische Verwicklung herbeigeführt hätten, oder wenn der Poesie ähnlich in verschiedenen Sätzen die fortschreitende Handlung dargestellt wäre, also vielleicht im ersten Satze die Themata Faust und Mephisto, im zweiten das Thema Gretchen sich mit diesen verbindend, im dritten nach dem Gange der Handlung diese Themen in ihrer Umgestaltung, Verwicklung durch das Hinzutreten neuer Elemente — Themen: Marthe, Gretchens Bruder — u. s. w. Wir sprechen dies natürlich, indem wir uns auf Liszt's Standpunkt zu stellen versuchen, der uns ja zwingt seine Werke mit dem fremden Maaßstab der Poesie und Malerei zu messen. So können wir in seinem Sinne sein Werk höchstens als eine Vorstudie betrachten, in der er sich die Aufgabe gestellt hat, die Charaktere erst getrennt darzustellen, um sich über dieselben klar zu werden, und um sie dann durch ihre Vereinigung in das wirkliche Leben einzuführen; dies aber bleibt er uns schuldig. Doch nehmen wir diese drei Charakterbilder, wie er sie uns geboten hat, und betrachten wir genauer, in wiefern die musikalische Ausführung dem Inhalt entspricht.

Der erste Satz also ist Faust. Wir haben den Satz gehört und in der Partitur studirt, wir kennen den Göthe'schen Faust zur Genüge, würden wir aber gefragt, ob er nur die Anfangs-Monologe des ersten Theils enthält oder die ganze Entwicklung des Faustcharakters im ersten und zweiten Theil, ob Faust allein auftritt oder schon in Beziehung zu Mephisto und Gretchen steht, so müssen wir bekennen, daß wir nichts darauf antworten können.

Wir hören einen endlosen Satz, der alle Symphoniesätze an Länge überragt, und aus unzähligen kleinen Sätzen zusammengesetzt scheint. Er beginnt mit einem Lento assai, dann folgen Allegro impetuoso; — wieder Lento assai; Allegro agitato ed appassionato; — Meno mosso, misterioso e molto tranquillo; — Affettuoso (poco Andante); — Allegro con fuoco; — Grandioso (poco meno mosso) etc. etc. Diese Fülle von verschiedenartigen Stimmungs-, Vortrags- und Tempobezeichnungen, die für ein halbes Dutzend Symphonien genügten, vereinigt sich in diesem einen Satze; dazu kommen noch accelerando, ritardando, lange Perioden, in denen $^6/_4$ mit $^4/_4$, $^4/_4$ mit $^3/_4$ Takt für Takt wechselt 2c. Brendel rühmt bei Liszt beson-

ders seinen rythmischen Reichthum, durch den er alle Componisten überrage, wir glauben mit größerem Recht von einer rythmischen Unordnung reden zu können. Wir wissen ja nicht, was das Alles bedeutet, wir finden keine Erklärung, keine aus der Idee hervorgegangene innere Nothwendigkeit hierfür. Gewiß, in der Seele des Componisten ist der Zusammenhang klar, er weiß, was alle diese Tempowechsel, diese fragmentarischen Themen bedeuten, der Zuhörer aber schwebt in der peinlichsten Ungewißheit, er kennt weder Weg noch Steg. Wenn der Satz beginnt, so denken wir uns Faust in seiner Studirstube, seinen Monolog haltend, und das erste in verminderten Intervallen langsam auftretende Thema der Celli und Violen mag dem unzufriedenen, grübelnden Charakter des Faust entsprechen. Doch plötzlich versinkt es, und ein rauschendes Allegro mit einer heftig in den Geigen anstürmenden Figur erscheint, in dem das erste Thema, vom tremolo der Geigen gedeckt, fortissimo in Posaunen und Trompeten auftritt. Ebenso plötzlich bricht es aber mit starken Schlägen wieder ab, und das Fagott bringt solo eine lange, langsam declamirte Phrase ganz neuer Art; ein ebenfalls ganz neues Allegro, mit chromatischen Gängen und Tremolos ausgestattet, reißt uns wieder in seinen Strudel, dann erscheinen misterioso leise und lang ausgesponnene Geigenpassagen auf gehaltenen Bässen mit beständig wechselndem Takte, und in dieser Art geht es weiter. Da ist uns natürlich längst der leitende Faden zerrissen, und wir versuchen vergebens, ihn an dem neu erscheinenden ersten Motiv wieder anzuknüpfen. Die musikalische Logik verstehen wir nicht, denn es fehlt jede Uebersicht der Form, die poetische Logik verstehen wir erst recht nicht, denn wir erkennen keinen Gedanken, keine Scene, keine That, also mangelt uns überhaupt jeder Maßstab der Erkenntniß. Daß einzelne Parthien, für sich betrachtet, anziehend und effectvoll sind, läßt sich von einem Componisten wie Liszt erwarten und tritt besonders in dem Andante hervor, das den Namen „Gretchen" führt. Nach einer geheimnißvollen einleitenden Melodie der Flöten und Clarinetten von eigenthümlich herbsüßem Charakter beginnt die Oboe, von leise bewegten Bratschen und Geigen getragen, einen mädchenhaft zarten, sinnigen Gesang, der sich dann in den Violinen weiterspinnt. Wir ruhen nach dem Chaos des ersten Satzes vor dieser einfachen Schönheit ordentlich aus. Das ist Musik; ob wir sie Gretchen nennen oder Thema eines Andante ist gleichgültig, wir empfinden sie, weil wir ein musikalisch empfundenes Cantabile hören. Was aber dann der Eintritt der Harfe und das plötzliche pathetische Erscheinen eines aus dem ersten Satze bekannten Motiv's bedeutet, ist uns wieder völlig unklar. Ist das Faust, der mit Gretchen zusammentrifft? und entspinnt sich nun die Liebesgeschichte? In Göthes Drama sind die ersten Scenen, wo die Liebenden sich sehen und kennen lernen, nur andeutend und vorbereitend, also kann hier das breit auftretende Motiv des ersten Satzes, das so unerwartet und geräuschvoll im Andante erscheint, unmöglich Faust vorstellen. Im Verlaufe kehrt dann das erste Gesangsthema wieder, und der ganze Satz endigt im Gegensatze zu der Tragödie leise verhallend wie die meisten Andantes. Die sich selbst vergessende Leidenschaft Gretchens, der tragische Conflict, ihr Leiden, ihr Wahnsinn, dies Alles fehlt in der Musik, wenigstens ist nichts davon zu erkennen, die Liebe aber macht Gretchen erst zu einem Charakterbilde und durch Faust erst gestaltet sich ihr inneres Leben. Der Componist hat dies zwar selbst gefühlt und durch Einflechten einiger Motive des ersten Satzes diesen innern Zusammenhang herzustellen gesucht, aber dies erscheint nur als ein rein äußerliches

Mittel, denn wir wissen ja nicht, was die Motive an dieser Stelle bedeuten sollen.

Das Mißverhältniß der Musik zur Poesie tritt am auffallendsten im dritten Satz hervor: Mephistopheles, Allegro vivace, ironico (!), Mephistopheles ist hier nicht der Mephisto Göthes, der Spötter und listige Weltweise, der mit Faust auf seine Art philosophirt oder dem Scholaren die Wissenschaften explicirt oder als Kuppler Gretchen in sein Netz zieht, sondern der Fürst der Hölle, der mit seinem Gefolge einen Hexensabbath aufführt, also uns höchstens an das Treiben der Walpurgisnacht erinnern kann. Ein Hexenspuk ist allerdings eine dankbare Aufgabe für die Musik und aus Opern und Symphonien bereits bekannt genug. Da sind die Farben kaum zu vergreifen: schreiende Dissonanzen, luftige, abgerissene Figuren, barocke Sprünge, rasche Triller und Vorschläge in Flöten und Geigen, chromatische Intervalle und Läufe, Fortissimo-Schläge, lärmende Trommel, Becken und Triangel, das Alles durcheinandergewürfelt, in stürmischem Tempo daherjagend — und der Teufelsspuk ist fertig. Es fehlen auch hier natürlich nicht Anklänge an den ersten und zweiten Theil, so das erste Motiv des ersten Satzes, und ein plötzlich eintretendes kleines Andante, das wir auf die Melodie des „Gretchen“ beziehen; diese sind ganz geistreich eingeflochten, aber wir wissen ebenso wenig wie im zweiten Satze, wo sie auf einmal herkommen, und was sie in diesem Zusammenhang vorstellen; ebenso wenig können wir den plötzlich eintretenden Fugensatz mit seinen vier Stimmen mit Mephisto in Zusammenhang bringen; die „Idee“, die uns über dies Alles aufklären soll, läßt uns überall vollkommen im Stich. Dieser Satz hat mit dem Göthe'schen Mephisto fast nur die Ueberschrift ironico gemein, aber dieses ironico steht nur über, nicht in der Musik, denn Ironie ist kein musikalischer Begriff. Doch des Räthselhaften ist noch kein Ende, dicht an den Mephistosatz schließt sich der Chorus mysticus, die Schlußstrophe des zweiten Theils. Hierdurch kommen wir auf die Vermuthung, daß auch der zweite Theil des Faust in den drei vorhergehenden Sätzen steckt, wovon wir sonst wohl keine Idee hätten, denn irgend eine geistige Beziehung zum Uebrigen muß doch dieser Schlußchor haben. Musikalisch betrachtet ist er schön und effectvoll, neben der Gretchenmelodie vielleicht das Beste der ganzen symphonischen Dichtung, aber mit dem Maaßstab der Idee gemessen ist er an dieser Stelle geradezu Unsinn, denn er schließt sich eng an das lärmende Mephistoscherzo und diesen Zusammenhang irgendwie zu rechtfertigen, möchte wohl der Componist selbst nicht im Stande sein, der doch nach Göthe gearbeitet haben will, also auch mit Göthe'schem Maaßstabe gemessen werden muß. Höchstens könnte er den musikalischen Grund anführen, daß es mißlich sei, eine Symphonie mit einem Scherzo zu schließen, und da ein vierter Hauptcharakter von der Bedeutung der ersten drei in Göthes Werke fehle, habe er zu dieser Aushülfe des Schlußchors greifen müssen. Wir betrachten nur diesen Formgrund als wirklichen Grund, da uns die Idee keinen solchen zeigt, denn, was die Form dieser Symphonie im Großen und Ganzen betrifft, so sehen wir, daß Liszt, so sehr er auch vom Standpunkt der herrschenden Idee die alte Symphonieform als Schablone verwirft, doch in ihrem Banne gefangen ist, und sein Werk in Allegro, Andante, Scherzo und Finale eintheilt, wozu vom poetischen Gesichtspunkt aus kein innerer Grund vorhanden ist. Betrachten wir die Faustsymphonie in Betreff der Idee, die sie darstellen will, als ein Ganzes, so kann sie uns nur einen höchst unbefriedigenden Eindruck machen, wir erkennen das

Ringen nach fester Gestaltung, nach einem deutlichen Aussprechen bestimmter Gedanken und Vorstellungen und zugleich die Unfähigkeit der Musik, diese irgendwie zu veranschaulichen, wir sehen weder zwischen den Haupttheilen im Großen und Ganzen, noch zwischen den einzelnen Sätzen und Perioden einen Zusammenhang, wir erhalten weder ein anschauliches Bild der Hauptcharaktere, noch ahnen wir, in wieweit der Gang des Dramas in der Musik dargestellt ist, und fragen wir uns schließlich, was wir gehört haben, so müssen wir gestehen, daß wir es nicht wissen. Mit Recht könnten wir daher die Verse des Chorus mysticus, der hier als „Ende gut, Alles gut" die Symphonie beschließt, dem ganzen Werke als Motto vorsetzen: „Das Unzulängliche, hier wird's Ereigniß." Und dies gilt ebenso von den übrigen „symphonischen Dichtungen" Liszt's, die dasselbe Mißverhältniß der Form zum Inhalt zeigen wie die Faustsymphonie und die Symphonien von Berlioz oder gar die ihrer kleineren Nachfolger, Draeseke, Bülow und anderer. Wir finden in allen Werken jener beiden Componisten viele wirklich schöne und effectvolle Stellen, wo uns nicht die Wahrheit des poetischen sondern des musikalischen Inhalts überzeugt, denn beide sind trotz ihrer Verkennung des Wesens der Musik doch geniale Naturen, die vielleicht da am schönsten schreiben, wo sie gegen ihren Willen von ihrem Princip abweichen und die Musik nicht um ihres Inhalts sondern um ihrer selbst willen schaffen, wie wir ja bei beiden solche Stellen hervorgehoben haben.

Wir müssen dieser Richtung gegenüber direct behaupten, daß die Instrumentalmusik überhaupt gar keinen Inhalt im Sinne der übrigen Künste hat, denn wir haben bei dem nähern Betrachtn der Programm-Musik nachzuweisen gesucht, daß die wortlose Tonverbindung nicht die Fähigkeit besitzt einen bestimmten Gegenstand, eine Persönlichkeit, eine Situation, eine Begebenheit, eine fortschreitende Handlung erkennbar darzustellen, das sie weder die Entwicklung eines Charakters, noch die logische Thätigkeit des Denkens, noch den Zusammenhang der Gefühle mit der äußern Empfindung zu veranschaulichen vermag.

Wenn wir jedoch einen selbstständigen „Inhalt" der Instrumentalmusik läugnen, so verdammen wir sie damit nicht zur Inhaltslosigkeit, zu einem leeren Formenspiel, zu einem tönenden Nichts, sondern sagen nur, daß ihr Inhalt ein anderer sei als derjenige der Poesie, Malerei und Sculptur. Sollen wir zwischen ihr und einer andern Kunst eine Parallele ziehn, so können wir nur den beliebten Vergleich mit der Architectur anwenden. Man nennt die Musik gewöhnlich in Bezug auf das Zusammenfügen ihres Materials und ihren Bau eine flüssige Architectur, wir erweitern diesen Vergleich auch in Bezug auf den Inhalt. Auch bei der Architectur wird Niemand von einem geistigen Inhalt im Sinne der Poesie und Malerei sprechen und den Zweck einer gothischen Kirche in der Darstellung des katholischen Dogmas, den Zweck eines Säulenbaues in der Darstellung des alten Göttercultus finden, obgleich jene aus dem Geist des Christenthums, dieser aus dem des Hellenenthums hervorgegangen ist. Der Inhalt und Zweck eines architektonischen Kunstwerks ist eben das architektonische Kunstwerk, der Inhalt und Zweck eines musikalischen das musikalische, das Hauptgewicht bei beiden liegt in der Form, d. h. Inhalt und Form sind nicht als zwei getrennte Mächte aufzufassen, deren Vereinigung das Schöne schafft, sondern sie sind von vornherein untrennbar verbunden und gar nicht getrennt zu denken. Der Inhalt ist Form, die Form ist Inhalt.

Diese Vergleichung der beiden Künste ist natürlich nur ganz allgemein aufzufassen, ein Hauptunterschied derselben beruht namentlich in der Wirkung auf unser Gefühl, das durch die Musik in weit höherem Maaße angeregt wird als in der Architektur.

Diese Wirkung auf das Gefühl aber ist als die eigentliche Quelle aller musikalischen Verirrungen anzusehen, denn die ganze neuere Richtung beruht auf einem Mißverstehen derselben, wie wir im Eingang dieser Abhandlung darzuthun versucht haben. Die Wirkung auf das Gefühl ist nicht der Zweck der Musik, sondern etwas ihrer Schönheit Innewohnendes, die Schönheit ist der Zweck der Kunst.

Die allgemein musikalischen Stimmungen, die auf unser Gefühl wirken, Ernst, Trauer, Lustigkeit, Humor, Innigkeit, Schwärmerei, Leidenschaft u. s. w., sind nicht der Inhalt der Darstellung, sondern sie sind gleichsam das geistige Colorit, in dem uns die musikalischen Gestalten erscheinen. Das gewöhnliche Publikum, das die zum Verständniß eines großen Instrumentalwerkes erforderliche Kunsteinsicht nicht besitzt, nimmt dies als Inhalt des Werks und ist geneigt, beim Anhören einer Symphonie nach dem düstern, grandiosen, sanften oder stürmischen Charakter des Stücks sich seine Anschauung zu bilden. So hören wir von Dilettanten den Werth einer Symphonie meistens nur nach dem Gefühlseindruck abschätzen, den sie hervorgebracht hat, und sie glauben dieselbe zu verstehen, wenn sie sich über die Gefühle und Leidenschaften klar werden, von denen das Musikstück erfüllt ist. Wir läugnen auch nicht, daß das Gefühl in der Musik eine große Rolle spielt, eine größere vielleicht als bei den übrigen Künsten, dies liegt jedoch nicht in dem stärkern Gefühl des Componisten oder des Hörers, sondern in der Natur der Töne, im Wesen des Kunstmaterials. Hegel sagt in seiner Aesthetik: „Die eigenthümliche Gewalt der Musik ist eine elementarische Macht, d. h. sie liegt allein in dem Element des Tones, in welchem sich hier die Kunst bewegt.“ Schon ein paar weiche Mollaccorde, ein sanfter Flötengang können genügen, uns in eine träumerische, ein paar kräftige Trompetenstöße uns in eine kriegerische Stimmung zu versetzen, während bei einer Bach'schen Fuge unser Gefühl leer ausgeht. Nun sind aber jene gewiß noch lange keine Kunstwerke, diese aber ist ein solches.

Eine Kritik nach der Wirkung auf das Gefühl ist also eine höchst unbestimmte und haltlose, denn während die Seele des einen Hörers durch eine Symphonie erschüttert wird, verwirft sie der andere, weil sie das Gefühl gar nicht berühre und höchstens den Verstand beschäftige, also erscheint nach der verschiedenen Wirkung das Kunstwerk jedem Hörer in einem anderen Lichte, während es doch seine Schönheit ungetheilt und unveränderlich in sich tragen muß. Wir müssen also bei der Beurtheilung einer Composition dieselbe rein objectiv betrachten, nach den inneren Gründen ihres Werthes forschen. Dies thun wir, wenn wir dieselbe vorzüglich in ihrer Form zu erfassen suchen, denn zum Verständniß einer Composition leitet uns vor Allem das Verständniß ihrer Form. Das Thema eines Satzes tritt auf; dies ist der musikalische Hauptgedanke, nicht im Sinne der Reflexion sondern der Musik, d. h. es will keinen in Worte zu übersetzenden Gedanken aussprechen, sondern hat seine Bedeutung allein in sich, in den Tönen. Das Thema ist schön, wenn es uns als Ausdruck einer klaren Stimmung rythmisch und melodisch fest gegliedert entgegentritt, wenn sein innerster Kern, sein Grundmotiv einer möglichst mannigfaltigen Umgestaltung fähig erscheint. Die Themata der Beetho-

venschen Instrumentalsätze sind uns in dieser Beziehung die besten Muster, sie vereinigen in sich alle die eben angedeuteten Vorzüge. Die Themata sind es, auf denen besonders die Größe eines Componisten beruht, in denen sich seine Eigenthümlichkeit und Erfindungsgabe am klarsten zeigt; sind sie vorhanden, so bginnt vorzüglich die Thätigkeit des Künstlers als des formenden Meisters, indem er sie verbindet, ihre Motive auf die mannigfaltigste Weise ausarbeitet und in stets wechselnden Beziehungen zu einander erscheinen läßt und sie mit allen Hülfsmitteln der Harmonie, Modulation, Farbenschattirung, effectvollen Steigerung rc. bedeutend und wirksam gestaltet. Es ist klar, daß hier eine feste Form Gesetz ist, wenn nicht die Fantasie auf diesem unbegrenzten Gebiet zügellos umherschweifen soll. Hanslick in seiner Schrift „Vom Musikalisch Schönen“ nennt die ganze Instrumentalmusik eine „erfüllte Form“, und ihm ist mit Recht die schaffende Thätigkeit des Componisten ein Spiel — ein künstlerisch durchdachtes, nicht eine Spielerei — mit Formen. In diesem Sinne ist der Componist nicht bemüht seine Gedanken in Töne einzukleiden, sondern er denkt in Tönen, das Geistige darin ist von der Form nicht zu abstrahiren, am wenigsten so, daß es sich, losgelöst von den Tönen, auf einem Programm mit Worten zusammenfassen ließe, es ist von vornherein selbst Ton und Form, und nicht etwa der reine Geist, sondern gar nichts bleibt übrig, wenn man diese loslösen will. Diese Ansicht finden wir in Hanslick's eben citirter Schrift in so erschöpfender, geistreicher Weise ausgeführt, daß wir hier zum Schluß nur auf dieselbe verweisen können. Ein Fortschritt der Instrumentalmusik, was den „Inhalt“ betrifft, ist nur in der Art denkbar, daß sie immermehr die Mittel finden kann, musikalische Stimmungen durch Töne in allgemeinen Umrissen zu charakterisiren, und diesen Fortschritt erkennen wir bereits deutlich bei Vergleichung einer Mozart'schen und Schumann'schen Instrumentalcomposition, nie aber kann der Ton bis zu der Bestimmtheit des Worts auch nur annähernd vordringen, wie es die Programm-Musik fordert, und stets werden wir bei dem Ausspruch stehen bleiben müssen: Eine gute Musik enthält in sich Alles, was sie bedeutet.